

٣

أبريل ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

وفاق

بصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



مطبعة اخوان مورافتي-لى  
١٩ شارع محمد رياض — عابدين  
تليفون ٩٠٤٠٩٦



# ادب وقت

## مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد الثالث

السنة الأولى

أبريل ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

□ مستشارو التحرير

بهجت عثمان

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - أ شاع كريم الدولة - القاهرة

### أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات  
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها  
الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

# ادب وقت

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

## في هذا العدد :

صفحة

د. الطاهر احمد مكي ٤

ما حدث وما يحدث

دراسات / مقالات :

- من صور المرأة في القصص العربي د. لطيفة الزينات ٨  
دور الكبت في الاغنية المعاصرة د. السعيد محمد بدوي ٢٥  
محمود دياب .. قراءة في بعض اعمال ما قبل الموت فريدة النقاش ٤٩

شعر :

- والاشجار تولد ايضا واقفة وصفي صادق ٦٦  
اشمسراتات عبد الفتاح شهاب الدين ٦٩  
اغنية فلسطينية نشأت المصيري ٧٣  
موثج هببت لك جمال الاقصري ٧٤  
امل دنقل اغنية للابن جمال الدريالي ٧٥

قصص :

- القناعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح احمد الخميسي ٧٧  
الرجل الذي دفن وجهه في جريدة الصباح محمد عبد المطلب ٨٠  
اشمراء بسطة رمسيس لبيب ٨٣

مسرحية :

- اهل الكهف محمود دياب ٩٦



- **المكتبة العربية :**  
 محمد مندور وتنظير النقد العربي  
 تأليف : د. محمد بركات ١٢٢  
 عرض : د. أحمد نويش
- **حوارات :**  
 حسان مع أميل حبيبي  
 حول الوقائع الغريبة في اختفاء  
 سعيد أبي النحس المتشائل  
 أجرت الحوار : منى نفيس ١٢٨
- **البريد الأدبي :**  
 تعقيب على مقال  
 الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد  
 د. أحمد حسن الصلوي ١٣٤
- **مناقشات :**  
 ثمرة الليمون المائدة  
 وكان مؤتمرا للابداع . وليس اقليميا  
 حشد من الكتاب العرب يلتقون في  
 مهرجان القاهرة للابداع العربي  
 هزيمة الفارس في كل من :  
 « سواق الاتوبيس المصري »  
 « والمصنع » اليسوناني  
 إعداد : أحمد اسماعيل ١٣٦  
 اعتماد عبد العزيز ١٤٠  
 محمود السوراني ١٤٤
- **رسائل جامعية :**  
 الظاهرة الدرامية والمحمية  
 في رسالة الشفان  
 نادي الادب بحزب التجمع  
 يناقش كتاب التجليات  
 تأليف كاريسكاتر جازي  
 حسني حسن ١٤٧
- **شرف شرف** ١٥٢
- **محمد الشحات** ١٥٩
- **١٦٥**



# ما حدث وما يحدث

ما حدث قبل أن يوافق المجلس الاعلى للمحافة على صدور « ادب ونقد » لا يصح أن يمضى بلا تسجيل للتاريخ .

ومن المؤكد ان روايته لن تهبط بالبيروقراطية الثقافية الى اوطى مما هى فيه ، اذ ليس وراء القناع مستوى أدنى ، ولكنه يكتشف زيف دعاوى عريضة يشيخها الموظفون فى الحقل الثقافى عن الاهتمام بالادب والفن ، وشعارات براقية عن رعاية المواهب والثقافة ، ومهرجانات هى فى حقيقتها أسواق نامقة لتبادل المنافع والزيارات ، تكلفنا مئات الالوف دون أن تناقش قضية جودة ، أو أن نخرج من ورائها بنتائج عملية ومحددة ،

ليس أروج بيننا الآن من شعار رعاية شباب الموهوبين فى عالم الكتابة أو الفن ، ويمتد الحياة الثقافية بعيد أن انهك قواها الفساد والعجز ، وتسلبت غير المثقفين ، والدعوة العالية الى تجاوز الواقع المجذب الى غند افضل ، وكلها امنيات طيبة ، ليس هناك وطنى مخلص ، أو مفكر ملتزم ، يمكن أن يتخلف عن المشاركة فيها . ومع أن تجاربنا مع البرجوازية الناشئة فى عالم الثقافة ، ومعاناتنا الدائمة مع « كتاب » الحكومة ، تحتم علينا أن نأخذ ما يقال ويشاع فى حذر شديد ، غير أننا رأينا الا نيسالغ فى سوء الظن ، وأن نستجيب للدعوة ، وأن نسهم عملياً فى تطوير واقعنا الثقافى ، ودفعه خطوة الى الامام .

وهكذا قرر حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى أن يتجاوز الأمل الى العمل ، وأن يتخطى القول الى الفعل ، وأن يصدر



المجلة التي بين يدي القارئ ، لكي يتبع بها مجالا اوسع لشبابنا لبيدع ، ومنبرا ارحب لكتابنا ليعبروا ، وساحة تجمع بين ادباء العرب جميعا . واخذنا لامدار المجلة عدتنا ، وتقدينا بطلب الموافقة على صدورها الى المجلس الاعلى للصحافة في ١٩٨٣/٧/١٩ ، ولم يكن يخالفنا ادنى شك في ان مجلة كهذه سوف تلقى من المجلس ترحيبا ، واستجابة فورية ، لان صدورها يحسب للسلطة ولا يكلفها شيئا ، ويحسن من سمعتها دون ان يهدد أمنها ، او تمثل المجلة خطرا عليها ، لانها لا تتعاطى السياسة الا من منظور قومي تقديني رفيع .

وكتبا واهمين ! .

لان من اعتاد ان ينحنى دائما ، وعينه في الارض دواما ، مهما تصعد به درجات الوظيفة يبقى حيث هو ، لا يعرف روعة الشموخ ، ولا يحس جمال السماء ، ولا يبهره ضياء الشمس ، ويرى في رفع راسه تضحية بالغة لا يستطيعها .

واصبح ما تصورناه في البدء حقا بدهيا ، وخطوة تلقى الترحيب ، شيئا صعب المثل .

بدأت مرحلة التعقيدات المتعمدة ، يؤجل الطلب لا وهي سبب ، أو لا يصرخ على المجلس ، أو لا يجتمع المجلس أصلا ، ومادة المجلة معدة في المطبعة ، والإعلان عنها مستمر في جريدة « الاهالي » ، والقراء يتوقعونها كل يوم ، ولا يكون من السؤال عن موعد الصدور ، والمجلس الاعلى للصحافة يراوغنا في حرم واصرار .

ولان حزيننا حياته كلها نضال متصل على سائر الجبهات قررنا الا يستسلم او يتراجع ، وان يحقق غايته ، وبطريقة مشروعة ، وان يصدر « ادب ونقد » كتابا غير دوري ، دون انتظار لموافقة المجلس الاعلى .

ومصدر العدد الاول من المجلة في آخر شهر يناير، يحمل هذه الاشارة ، ولقى اقبالا توقعناه وفوق ما نتمنى ، ونقد بعد صدوره بساعات ، وبينما العدد الثاني في طريقه الى القارئ ، وازاء الامر الواقع ، وافق المجلس الاعلى للصحافة في اواخر



شهر فبراير ١٩٨٤ على صدور المجلة ، اى بعد مبعة شهور  
شهور كاملة من الطلب الذى تقسمنا به .

فى البسلاد التى تحترم الثقافة ، لا يكلفك اصدار مجلة ادبية  
غير طلب ترسله الى ادارة المطبوعات ، بخطاب مسجل ، دون  
ان تنتظر عليه ردا ، وفى مصر تحتاج الى اكثر من نصف عام ،  
وهو تضيق لا يجىء من اجهزة الشرطة ، او من وزارة الداخلية ،  
وانما من اناس ينتسبون الى عالم الفكر والثقافة ، ويحسبون  
على الجامعات !

ولم يكن موقف الصحافة الحكومية ، يومية واسبوعية وشهرية ،  
بافضل من موقف المجلس الاعلى ، وهو امر لا غرابة فيه ،  
فكلهم ينتمون الى عالم الموظفين ، فلك ان القتاليد المرعية فى  
الصحافة تقتضى الترحيب باية صحيفة او مجلة جديدة تصدر ،  
مهما كان اتجاهها ، الا ان الصمت بازاء مجلتنا كان شاملا وعميقا ،  
ولم يخرج عليه الا كاتب وفنان ، حيثاتهما نضال متصل ،  
الاستاذ كامل زهيرى فى جريدة الجمهورية ، والفنان حسن فؤاد فى  
روز اليوسف وصباح الخير ، فقد كانت لديهما الشجاعة لكى  
يرحبوا بالمجلة ويتمنيا لها التوفيق والاستمرار .

اما خارج مصر فكان الترحيب بالمجلة قويا وحارا ، ولم  
يتوقف عند الاشارة الى صدورها او التعريف بها ، وانما انت  
صحف يومية ، فى صفحاتها الثقافية ، على موادها وكتابها ، واوجزت  
عللا من موضوعاتها . وكانت كذلك موضع الحوار والتعليق فى اكثر  
من اذاعة عربية واجنبية ، فى البرامج المخصصة للحياة  
الثقافية . ولكن مشاعر الجماهير الصادقة فى وطننا ،  
قراء ومبدعين ، عوضت عن صمت اجهزة الاعلام الرسمية  
حولنا ، وهو صمت ليس وراءه من سبب الا الخوف من نجلحنا ،  
واعترف بان خسوفهم كان فى محله تساما .



ان انتزاعنا شرعية صدور ، وثقة القراء فيما يلقى  
على عاتقنا التزامات كبيرة ، لسن نخسر وسعنا فى ان ننى بها ،  
واولها اننا ابتداء من هذا العدد سوف نكون قانونا - وليس  
واقعا محسبا - مجلة شهرية ، تصدر فى منتصف كل شهر ،  
وبوسع اى قارئ ان يتوقعها فى هذا التاريخ .



ان نقاد المجلة في سرعة غير متوقعة ، في امكنة كثيرة ،  
ومنعوبة الحصول عليها ، أمر لا حيلة لنا فيه ، وعلاجه ان  
يضمن القارئ لنفسه الحصول عليها عن طريق الاشتراك ،  
فتأتيه الى بيته دون ان يذهب للبحث عنها .

والشيء نفسه نقوله لاولئك الذين يكتبون لنا من الخارج ،  
من البلاد العربية وغيرها ، ممن تعذر عليهم الحصول على المجلة ،  
نعددهم بزيادة ما يرسل منها الى الخارج ، ولكنه لن يكون  
علاجاً ناجحاً ، ان الاشتراك هو الوسيلة الاقوى لضمان  
الحصول عليها .

بقي ان اتوجه الى مئات المبدعين ، شعراء وقصاصين  
وكتابا ، من ارسلوا الينا انتاجهم ، مؤكدا لهم اننا نعنى حقاً  
بكل ما يرد الينا ، ونعطيه حقه من العناية ، وان الفصيل في  
النشر وعدمه صلاحية الابداع نفسه وجودته ، والتنسيق بين  
المواد المختلفة في المجلة ، ولكن متابعة كل ما يصل اليها ، وهو  
ضخم جداً ، يتطلب جهداً ووقتاً ، فاعليهم الا يضجروا والا  
يياسوا حين يبطىء بهم الدور وان يتأكدوا ان التأخير في النشر  
لا يعنى دائماً عدم صلاحية الانتاج المرسل لنا ، وانما يعنى  
في كثير من الاحوال ان الدور في القراءة والتقييم لم يبلغه بعد .



وفي عنقنا كلمة شكر ، تتوجه بها هيئة تحرير المجلة  
كلها ، للذين تنضلوا يتهنئتنا كاتبين أو مبرقين ، وعهدنا لهم ان  
نعمل جاهدين بكل ما في طوقنا لنقدم لهم الامضل والاتفع  
والاصدق على الدوام .

د. الطاهر احمد مكي



# من صور المرأة في القصص العربي

## د. لطيفة الزيات

تعين على في هذا البحث المحدد ان اركز على نموذج معين من نماذج النتاج الثقافي ، وعلى نقطة واحدة ومحددة في تناول هذا النموذج . وقد اخترت الادب القصصى بوصفه النموذج الذى يتسع لرصد القيم الاجتماعية السائدة في واقعنا العربى فى سكونها وحركتها . واخترت عرض منظور « الكاتب » العربى دون « الكاتبة » العربية ، لاتبه المنظور الاعم والاكثر امتدادا فى التعبير عن القيم السائدة والمتصارعة فى هذا الواقع . وشئت فى تناولى لهذا النموذج التركيز على زاوية واحدة تتمثل فى وضع المرأة ككبش الفداء ، وهو وضع لا ينفصل فى امتقلاى عن ماضى مثقل بالهيمنة الاستعمارية والطبقية ، يتماقم مع تصاعد الازمة الراهنة التى تصالحنا على تسميتها بازمة الحرية والديمقراطية .

فى ظل الهيمنة الاستعمارية التى تتفاوت من قطر عربى الى الآخر ، وفى ظل تصاعد الازمة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية بقدر يتفاوت من قطر الى قطر ، يتحول هرم السلطة الى بناء محكم ، شديد الاحكام ، ذو مستويات لا نهائية يطمع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذى يليه قمعاً فكرياً ومادياً ، وبينما تدرج المرأة كهرج فى هذا المستوى او ذاك من مستويات هرم السلطة ، تدرج كإمرأة على اطلاقها خارج هذا السلم كأداة انجاب او كأداة متعة ، وهى فى الحالتين كبش فداء . ويرتبط وضع المرأة ككبش فداء بوضعية المجتمع ذاته ، وببنفسية القهور القاهر التى تتمخض عنها هذه الوضعية . وكلما غابت



الحرية في مجتمع من المجتمعات ، تفاقمت الأزمة ، وازداد الشعور بالاحباط ، وتزايدت الحاجة الى كبش الفداء ، ساء وضع المرأة .

ومع تزايد أزمة الطبقات الحاكمة ، ازدادت حاجتها الى نشر الوعي الزائف ، وامتدت الحاجة الى تشييء البشر نساء كانوا أم رجالا . وعملية التشييء تمتد الآن لتصيب الرجل بمدى ما أصابت وتصيب المرأة ، والانسان يسلب ذاته الحرة واراדתه الحرة وبالتالي قدرته على الفعل الحر . وهو يصدر عن وعي زائف تمليه عليه السلطة في محاولة لشل فاعليته ، وحرف انتباهه عن الاسباب الحقيقية المسؤولة عن احباطه . وتوجيه غضبه الى غير غايته الاصلية ، وتفريغ عنقه ونفتمته من محتواها الاجتماعية وصرغها الى كبش فداء من نوع أو آخر . وفي مثل هذا المناخ تسود نفسية القهور القاهر ويتفجر الانسان بالاحباط العاجز ، والرغبة في تدمير ذاته وفوات الآخرين ، ويتسم فعل الانسان بالزيف وهو يصب نفتمته على الهدف الاضعف والايسر ، ويهجد في المرأة كبش الفداء الذي يلقي عليه بكل احباطه وعجزه وخوفه وعذاباتة .

وتجسد بعض المقتطفات القصصية التي يستعين بها هذا البحث طبيعة الواقع الذي نحياه ، ووضعية المرأة في ظل هذا الواقع وانعكاس الاوضاع على علاقاتها بالرجل حتى في أكثر جوانب هذا الواقع خصوصية . وكيان المرأة كما يتبدى في هذه المقتطفات يختزل الى عنصر أنوثة يؤدي وظيفة انجاب الاطفال على الملكية الفردية من الصلب الى الصلب ، او الى أداة متعة ، وهو في كلتا الحالتين ( شيء ) يملكه الرجل . ومفهوم الجنس الذي يطالعهنا في هذه المقتطفات مفهوم من آلاف المفهومات المتخلفة التي تحكم واقعنا العربي ، ولكنه مفهوم يجسد باكثر مما يجسد أي مفهوم آخر طبيعة هذا الواقع ، ويعلق عليه تعليقا صارما وموجعا . والرجل الذي ينظر الى الجنس كعملية عدوان وقنص وصيد وغزو وانكسار واذلال يصدر عن نفسية القهور القاهر ، وهو رجل حرمه مجتمعه من كل شيء : من الحرية والفاعلية والايجابية والقدرة على الفعل واغناء الذات وتوكيد الإرادة وتحقيق المحف والتفاعل الخلاق ، والهواه بمعارك وهيبة يحوز فيها انتصارات وهيبة تكريس وضعه واحباطه وعجزه .

واذا كانت هذه الاوضاع تشل فاعلية الرجل العربي مرة فهي تشل فاعلية المرأة مرتين ، ولا خلاص منها الا بزيادة من الوعي من جانب الرجل ومن جانب المرأة على حد سواء .



في رواية نجيب محفوظ **بداية ونهاية** (١) نلمح جانباً من  
اليعسد الطبقي للمفهوم الجنس هذا . «وحسين» وهو شخصية رئيسية  
من شخصيات الرواية ينتمى الى البرجوازية الصغيرة ، ويجسد تطلعاتها .  
والشخصية هنا ناقمة على الوضع الطبقي في مجتمعها ؛ وهي محبطة  
غاية الاحباط نتيجة انتماؤها لطبقة في اواخر السلم الاجتماعى ،  
ورغبة أشد الرغبة في تجاوز وضع يصنف الناس فوق بعض  
طبقات . ولكن نفسية الشخصية هنا هي شخصية المقهور القاهر ،  
العاجز الطاغية ، ومن ثم فبدلاً من ان تتطلع الشخصية الى تغيير  
الاضاع التى تضعها موضع القهر هذا ، تسمى الى ان تلعب دور  
القاهر فتغزو الطبقة الغنية عن طريق امتلاك جسد امرأة من  
نساء هذه الطبقة . وحسين اذ يشهد من بعيد ابنة احدى أسر  
البرجوازية الكبيرة ، لأول مرة ، يلج فيها الجسد دون الوجه ،  
ويتلظى برغبة الاستحواذ على هذا الجسد كما تلظى برغبة الاستحواذ  
على « فيلا » الاسرة ، وحديثها ، ونجفة بهو الاستقبال . ويقول  
« حسين » مخاطباً نفسه :

« ما أجمل ان املك هذه الفيلا وانام فوق هذه الفتاة » ،  
ليست شهوة نحسب ، ولكنها قوة وعزة . فتاة مجد تتجرد  
من ثيابها وترقد بين يدي في تسليم مسيلة الجفون وكأن كل  
عضو من جسدها الساخن يهتف بى قائلاً « سيدى .. هذه هي  
الحياة اذا ركبته ركبتي طبقة بأسرها » (٢) .

وفي **زينب والمرش** لفتى غانم يقع عبد الهادى رئيس  
تحرير العصر الجديد والى واهب الذى وهب حياته للوصول الى  
القوة والسلطة والحفاظ عليهما ، في حيرة شديدة وهو يتعرف  
على زينب وبشاعره نحو المرأة تتحرك لأول مرة ، ويطلبها وهو  
يتأمل الموقف على الدروس الاولى التى تلقاها عن العلاقة بين الرجل  
والمرأة . وهى دروس لها صلة بغريزة الجنس ، وغريزة التملك  
والسيطرة ، ولا صلة لها بذلك الدذى يسمونه فى الاشعار والروايات  
بالحب . وهذه الدروس المستفادة هي حصيلة كساب في الثلاثينيات  
من القرن العشرين في بلدته طلمبا ، وحصيلة كديم لابناء الاقطاعيين  
في هذه الفترة التى استبد بها الاقطاع في ارض مصر .

١١ نجيب محفوظ ، **بداية ونهاية** ، ط ١ ، ( القاهرة : مكتبة مصر ) .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٤٥ .



وأول هذه الدروس ان العيب ليس قيمة مطلقة بل هو قيمة نسبية محدودة بحدود الطبقة الاجتماعية المعينة :

.... ان العيب له جغرافيا خاصة ، وله حدود داخل الطبقة ، فالفلاح الفقير يقتل ابنه اذا ما تهاونت في شرفها مع فلاح فقير مثله ، اما اصبحت محظية لدى السيد ، فلا عيب في الامر ، لان السيد من طبقة اخرى ومن عالم آخر خارج حدود العيب والشرف (٣) .

ولان هذا المفهوم ينبع من توازن القوى داخل مجتمع اقطاعى تحكمه ملكية الارض ، فالفلاح ضمن هذا التصور يقدم جسده المرأة الى الاقطاعى ، لقاء هبة مالية او ابتغاء الامن والحماية ، او طمعا في نسل من صلب السيد ، والفلاحة ذاتها تعمل نفس الشيء ، والفعل هنا تجسيد لشعور طبقة بانها مملوكة قولا وفعلًا من جانب طبقة اخرى ، واقرار بأحقية هذه الطبقة في الملكية . ونفسية الفلاح هنا هي نفسية العبد الطاغية ، وهو كعبد يكرس ملكيته للسيد على جبهة ، وكطاغية يعوض عن احباطه الكامل بالعنف الدموى على الجبهة المتعابلة ، وهو كعبد يقدم كل مقدساته للسيد تقريبا وزلى ، وكطاغية يضى على مقدساته قداسة مضاعفة مضحكة وبكية معا في الجبهة المتعابلة ، وهو كعبد لا يملك حتى ذاته في مواجهة السيد ، ويملك المرأة اختا وزوجة وابنه في الجبهة المتعابلة . وهو ينظر للمرأة مثلما ينظر لها السيد كمجرد شيء او جسد يملكه ، وان كان السيد دون غيره يشاركه هذه الملكية . ويحكى عبد الهادى عن صديقه لطفى مكى ابن احد الاقطاعيين في طنطا في الثلاثينيات :

كان يرى صديقه لطفى مكى يمارس غرائزه مع الفلاحات الفقيرات ، وكأنه يتعامل مع بضاعة . احيانا كان يتقدم له شيخ الغفر يعروض معقولة ، ان يدفع خمسين جنيا لاهل العروس حتى يستطيعوا تجهيزها مقابل ان يتمتع بها اسبوعا قبل زواجها ، وحيثا كانت نتائجه فقيرات ليكون حملهن الاول منه لتطمئن الى ان ابنها جاء من صلب الاسياد ، كان كل ما يطلبه هو الكسوة والطعام وقبيلها حماية وامانة ، كن يعتبرن اجسادهن ملكا لاسيادهن ، والسيد مسئول عن تصرفاته ، فاذ كانت المرأة التى

(٣) لطفى غانم : زليخ والعرش ، ( القاهرة : روز اليوبك ) ، ص ٢١٦ .



يتمتع بها بكرا ، فعليه ان يزوجهما بعد ذلك من أحد اتباعه  
واذا كانت زوجة فعليه ان يرسل اليها في المواسم والاعیاد  
ما يجود به ، ولا احد في القرية يجبر على الكلام ... كل شيء  
يحدث وكأنه لم يحدث ، والمعرف صارم ، والتقاليد قاسية ، فلذا  
تجامر رجل في القرية على ان يتهم امرأة انها فعلت كيت او  
كيت مع سيد القرية ، فهو مارق مصره القتل (٤) .

ويشعر الانسان لوهلة وهو يعيد قراءة هذا المقتطف انه  
في عالم كابوس مستحيل ، عرفه مضحك وبك معا ، وتقاليده تحمي  
الجريمة وتتستر على المجرمين ، وتدفن الجيع في بئر بلا قرار  
وتردم التراب عليهم وتشد من جسر ان يطل براسه من الحفرة  
ملتمها لنسبة حياة ، عالم يعز على التصديق ، ولكن تبقى حقيقة  
ان هذا العالم هو تجسيد صغر لعالمنا ، ولوضع البشر  
والمرأة في عالمنا ، وهو تجسيد مع الفارق يختلف في التفاصيل هنا  
وهناك ، ولكنه يبقى سلبيا في جوهره .

### - ٣ -

وتكتسب العلاقة الجنسية بعدا عرقيا ايضا كما تكتسب  
بعدا طبقيًا ، وهو بعد لا يرتبط في ادبنا بالجنس الحاكم او  
الجنس السيد ، وإنما بالجنس المحكوم او المسود ، وتتردد هذه  
الابعاد في اذهان الشخصيات الروائية من الرجال في اتصال بالاجناس  
الاجنبية وخاصة تلك التي استعمرت الوطن العربي اجيالا ،  
الأتراك ، البريطانيين ، والفرنسيين . وفي رواية زينب والعرش  
نتبين العلاقة المركبة ما بين الفلاح المصري والحاكم التركي في وقت  
حكم فيه الاتراك مصر ، ووسيلة الفلاح العاجزة لتحرير نفسه  
من ربة السيادة التركية هو حكم امرأة تركية في الفراش :

— نحن نعرف ان الرجال في بلدنا كانوا يسعون وراء الزواج من  
المرأة التركية ، لا لجمالها نحسب ، وانما لانهم يهتمون اهتماما  
خاصا بان ينتمى نسلهم الى اصل تركي ، فالاتراك حكموا مصر  
والامة العربية لعدة قرون ، وكانوا اصحاب السلطة التي  
لا معقب عليها ، فكان الفلاح يشجر في قرارة نفسه ، انه اذا  
ما حكم امرأة تركية في الفراش ، فكانه تصرر من عبيدته ،

(٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٥ - ٢١٦ .



وخرج عن وضعه الاجتماعي الى وضع ارقى ، وان ابناؤه سوف  
يتباهون من بعده بأنهم من نسل تركي حاكم (٥) .

وتكثر مثل هذه الاشارات في هذه الرواية أو القصة العربية أو تلك ،  
غير أن الكاتب السوداني الطيب الصالح يعمق من هذا المفهوم متوصلا  
الى كل أبعاده ، وهو يجعل منه موضوعا أساسيا من موضوعات روايته  
**موسم الهجرة الى الشمال** . ونحن نلتقى في هذه الرواية بشخصيتين  
رئيسيتين : شخصية مصطفى سعيد الذي ينتهي بالهلاك المعنوي  
والمادي ، وشخصية الراوي الذي ينتهي بالخلاص المادي والمعنوي  
أيضا . ومصر الشخصيتين يتلاقى ، وأحداث الرواية تتازم ، ويسكاد  
النقيضان أن يتحولا الى شبيهين غير أن الراوي يفلت من مصر مصطفى  
سعيد ، إذ يتخلص من نفسية المتهور القاهر ، بانتهاه الأصيل الى الأرض ،  
الى الجنوب دون الشمال ، فالكاتب يؤمن بأن بذرة العنف والحقْد  
المتيلة في الاستعمار تنتمي الى الشمال دون الجنوب ، الى أوروبا دون  
أفريقيا والوطن العربي . مصطفى سعيد الذي تشوهت شخصيته  
نتيجة للاستعمار الإنجليزي ، والذي أصيب بالدونية والاستعلاء معا  
وهو يتلقى العلم في أوروبا ثم يعين استاذًا في إحدى جامعاتها ، يعرف  
هذه الحقيقة . وهو إذ يقف أمام محكمة انجليزية يحاكم بتهمة قتل  
زوجته الانجليزية والتسبب في انتحار ثلاث نساء أخريات ، يصف نفسه  
وهو يتأمل المحاكمة بأنه ليس سوى قطرة من السم الذي حقنت به أوروبا  
شرابين التاريخ عن طريق الاستعمار وهي تغزو وتحتل وتقهقر وتعزز  
الدونية في الملايين من البشر :

« . . . . . اننى اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في  
قرطاجة وقصة سناك خيل النبي وهي تطأ أرض القدس . البواخر  
مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد  
انثشت أصلا لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول  
« نعم » بلغتهم . انهم جلبوا اليئنا جرثومة العنف الاوروبى الأكبر الذى  
لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك  
أصابهم منذ أكثر من ألف عام يا سادتى ، اننى جئتكم غازيا في عقر  
داركم ، قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ أنا لست عطिला ،  
عطيل كان أكذوبة (٦) .

وغزو مصطفى سعيد هو « غزو المتهور العاجز » غزو الفرائس ،  
أو غزو المرأة ، وهو يختلف في الشكل أن لم يختلف في الجوهر عن

(٥) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٦) الطيب، ص ٦٤ ، موسم الهجرة الى الشمال ، ط ٢ (بيروت : دار العودة ،

١٩٦٩ ) ، ص ٩٧ - ٩٨ .



محاولة « ود الرئيس » « غزو » « حسنة » ، التي تصبح زوجة ثم  
أرملة لمصطفى سعيد أبان الحدث .

ويقول مصطفى سعيد مخاطبا الانجليز : جفتكم غازيا في عقر داركم،  
ويتسبب في مقتل امرأة ، وفي انتحار ثلاث ، ولكنه ليس فريدا في الاعتقاد  
بإمكانية هذا الغزو الرخيص ، بل هذا هو المفهوم السائد بين المغلوبين  
على أمرهم . يقول وزير أفريقي يحضر مؤتمرا في الخرطوم للراوى مشيرا  
الى مصطفى سعيد :

« .... الدكتور مصطفى سعيد كان استاذى عام ١٩٢٨ ، كان هو  
رئيسا لجمعية الكماح لتحرير أفريقيا وكنت عضوا في اللجنة . يا له من  
من رجل ، انه أعظم الأفريقيين الذين عرفتهم ، كانت له صلات واسعة ،  
يا الهى ، ذلك الرجل . كانت النساء عليه كالذبابة . كان يقول ساحر  
أفريقياسا ب ... ي » وضحك حتى بانث مؤخرة جلته (٧) .

ومصطفى سعيد « الغازى » انها هو واقع الأمر مغزو ، ومصطفى  
سعيد القاتل ، انها هو في واقع الأمر مقتول كما يتضح من بناء  
الرواية . وشخصية مصطفى سعيد كما يرسمها الكاتب شخصية تسعى  
الى تدمير ذاتها في المقام الاول ، أى شخصية انتحارية ، وليس تدمير الآخرين  
سوى المعبر لتدمير الذات ، هذا التدمير الذى يتجسد في الرواية في مشهد قتل  
مصطفى سعيد لزوجته الانجليزية جين موريس ثم انتحاره او غرقه في فيضان النيل  
وهو يتجه شمالا . ومصطفى سعيد ذو العقلية الجبارة محروم من المشاعر  
الانسانية ، وهو لا يعرف الانتماء ولا الحب ولا السعادة ، ولا يتمتع  
بالقدرة على الضحك . وهو يكرس قدراته كاستاذ في جامعة انجليزية  
لهدف واحد وهو تدمير ذاته عبر تدمير الآخرين ، والعلاقة الجنسية  
بالنسبة اليه ليست سوى التعبير والتجسيد لهذه الرغبة في تدمير الذات والآخرين ،  
كما يتضح من مشهد قتل جين موريس ، ومن اشارات الحرب والقتل  
والافتراس التى تصف الرموز الجنسية . وهو يتساعل بعد قضائه  
سبع سنوات في سجن انجليزى وعودته الى السودان : هل كان من  
الممكن تلاقي مأساة قتل الزوجة الانجليزية ، وتواتيه الاجابة بالنفى  
لان « وتر القوس مشدود والابد وان ينطلق السهم » (٨) . وتتوالى الأوصاف  
لحضر الذكورة والعمليات الجنسية مشبعة بنتائج الحرب والضرب والقتل  
والعدوان والدم والجراح :

كنت في تلك الأيام ، حين تصبح العتمة منى على مد الذراع ، يعترينى

(٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

(٨) المصدر نفسه ، ص ٣١ .



هدوء تراجيدى . كل الحمى والوجيب فى القلب . والتوتر فى العصب ،  
يتحول الى هدوء جراح وهو يشق بطن المريض (٩) .

وكان مصطفى سعيد يضع المرايا فى غرفته ليتوهم انه لا يفزوا  
انجليزية واحدة بل كل الانجليزيات ، وحتى يبدو له انه يضاجع « حريما  
كاملا فى آن واحد » وكلما سقطت ضحية جديدة توهم انه سيطر على  
المدينة مكملة وان المدينة ترقد تحت قدميه :

المدينة قد تحولت الى امرأة . وما هو الا يوم او اسبوع ، حتى اضرب  
خيمنى ، واغرس وتدّى فى قمة الجبل (١٠) .

وليس تشوهات شخصية مصطفى سعيد بالتشوهات الفريدة ،  
بل تكاد تكون تشوهات نمطية لشخصية المهير القاهر التى يفرزها  
مجتمعا ، والمفهومات المشوهة للمرأة والجنس التى يفرزها مجتمعنا ، ولا هى  
بالتشوهات الغربية على واقع تعرض لكل الوان القهر .

ويتعامل الانسان الى متى يظل هذا المفهوم للجنس كميد وقنص  
واستهواذ واقتراس وملكية وواد لمنابع الحياة سائدا بيننا ، ويتلقى  
اجلبة على لسان مصطفى سعيد . وقد لا نجد الاجابة شافية ، ولكنها  
على الاقل تحتوى على تبرير لهذا السلوك المدوانى القبيح ، وهذا  
المفهوم الاقبح للجنس ، يقول مصطفى سعيد لسيدة انجليزية توصيه  
بالشجاعة والتقاؤل :

..... صدقت يا سيدتى ، الشجاعة والتقاؤل . ولكن الى ان يرث  
المستضعفون الارض ، وتسرح الجيوش ويرعى الحمل آمنة بجوار  
الغضب ، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح فى النهر ، الى ان يأتى  
زمان السعادة والحب هذا ، سأظل انا امبر عن نفسى بهذه الطريقة  
اللقوية . وحين اصل لاهنا قمة الجبل ، واغرس البريق ، ثم التقط  
انفاسى واستجم تلك يا سيدتى نشوة أعظم عندى من الحب ، ومن  
السعادة (١١) .

هكذا ، اذا كانت « يوتوبيا » مصطفى سعيد مستحيلة ، فان التغيير  
الذى ينشده يظل رهنا بوراثنة المستضعفين للأرض .

## — ٤ —

تروض الفتاة العربية منذ الطفولة للقيام بالدور الذى يرسمه لها  
المجتمع ، اى انجاب الاطفال وضمان الحفاظ على الثروة ، والانتقال من

(٩) المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص ٤٣ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ٧٠ .



ملكية الأب الى ملكية الزوج ، ومن طاعة الأب الى طاعة الزوج . وكبت كل الغرائز والاحاسيس والمشاعر والاحلام والتطلعات والرغبات ضمن اكيد لانتقال الثروة من جيل الى جيل من صلب الزوج والأب . ووصاية الرجل ، ووصاية الأم ، ووصاية الرأي العام ، ووصاية المجتمع على المرأة ضرورة لضمان انتقال الملكية الفردية من الصلب الى الصلب وازدهار هذه الملكية الفردية . ولا يخطر ببال احد أن المرأة انسان له ككل انسان قيمه الأخلاقية التي يتمسك بها وان الاخلاص للزوج شعور ينبع من الداخل ولا يملى من الخارج ايا كانت الوصاية . ولأن أسهل الطرق في العالم العربى هو أقصرها وأكثرها ردعا ، ولأن القهر يمتد كالسرطان من نظام الدولة الى نظام الاسرة من طبقة الى طبقة ومن رجل الى رجل ومن امرأة الى امرأة ، تتعدد أدوات القهر . فالأب قاهر ، والأم التي قهرت تتحول الى أداة قهر ، ومن الطبيعى ان ينتهى هرم القهر بقهر المرأة ذاتها لنفسها ، وبارادتها الحرة ، أو بما تقوهم انه ارادتها الحرة .

يتعرض الرجل شأنه شأن المرأة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصورة مختلفة اذ يعد الرجل بدوره لأداء الدور المرسوم له في إطار المجتمع . وعادة ما تنصرف وسائل التربية والاعلام والتعليم الى ابراز عناصر الايجابية والعنوانية والشجاعة والاقدام والابتكار في الرجل بينما تعنى بتكريس عناصر السلبية والاستسلام والنكوص والانتكالية في المرأة . والصورة المثالية التي يتبناها المجتمع هي صورة المرأة التي تنفى ذاتها وفكرها ومشاعرها في الرجل ، المنكرة للذات ، والمضحية بها ، والقادرة على تحمل المكاره والصعاب بقلب راض متسامح وعطوف وودود ، وهي صورة المرأة الرقيقة الوديدة الباسمة العذبة الهائلة دائما وابدا ، والتي لا قبل لها بالعنف ولا التدمير ولا قدرة لها عليها ، ولا قبل لها بالفضب والتمرد والثورة ، ولا قدرة لها عليها .

والمرأة عادة ما تتبنى هذه الصورة المثالية التي يميلها عليها المجتمع تبنيًا كليًا أو جزئيًا ، أو عادة ما تتظاهر على الأقل بتبنيها لكي تتواءم مع المجتمع مبدية للعالم الخارجى المظهر دون المخبر ، وطاوية الأعماق على ما يختلج في كيانها من احباط وغضب وثورة وميل الى العنف والعنوانية نتيجة لهذا الاحباط ، ويميلها هذا الطبيعى الى التدمير عادة ما يتخفى موعلا في الداخل بدلا من ان ينصرف الى الخارج ومؤديا الى تدمير الذات عوضا عن تدمير الآخرين .

والمرأة نفسية المتهور القاهر ، وهي ترغب في ممارسة القهر على الآخرين مثلما يمارس عليها ، وهي تمارسه فعلا في علاقاتها بلبنائها احيانا، وفي علاقاتها بمروعيها احيانا ، وفي علاقاتها بمن هو دونها في السلم



الاجتماعى احيانا أخرى ، ولكنها لا تمارسه الا فى حدود خوفا من الخروج عن اطار الصورة المثالية التى يرسمها المجتمع للمرأة . والصورة المثالية التى يشكلها المجتمع للرجل تختلف عادة كل الاختلاف . فالرجل المثالى هو العدوانى المقتحم المقدام القانص الغازى المنتصر الصياد القادر على انتزاع ما يريد من الحياة ، وعلى املء وجوده وارادته وافكاره على الآخرين ، وهو القوى الذى لا يضعف ، والصلب الذى لا يلين ، الذى تفرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكوريته . والرجل عادة ما يتبنى الصورة التى يواجهها به المجتمع سواء اكان قادرا على تمثيل هذه الصورة نفسيا أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى الصورة ليتواءم مع مجتمعه الذى يدفعه دائما وأبدا تجاه المزيد من التبنى لهذه الصورة .

**والصورة المثالية التى يطرحها المجتمع للرجل والمرأة تتسق مع حاجيات هذا المجتمع فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وهى صورة تتغير مع تغير حاجيات هذا المجتمع ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية والايجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ويسلبها منه فى مرحلة تالية . وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقي خطا صاعدا استمرت حاجة هذا المجتمع لفاعلية الرجل وايجابيته ، وإلى سلبية المرأة وانصياعها ، وبالمجتمع الطبقي فى حاجة إلى هذه الايجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته السياسية والاجتماعية والثقافية وإلى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . وإذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلا من الصعود ، ودخل هذا المجتمع ازمة من ازماته الخائقة أصبحت فاعلية الفرد وايجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع وتوقف امكان استمرار نظام هذا المجتمع على شل فاعلية الرجل وايجابيته ، وتحويله إلى انسان مسلوب الذات والارادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعره وارادته وفعله ، أى على تحويل هذا الرجل إلى شيء .**

وقد تصاعدت ازمة مجتمعنا العربى حتى بلغت أوجها فى العقد الأخير ، وتمخضت عن عملية قمع مادية ومعنوية شرسة تواضعنا على تسميتها بأزمة الحرية والديمقراطية ، وتحت وطأة هذه الازمة تتحطم الاطر التقليدية للمجتمع العربى ، وتتحطم بالتالى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمرأة ، وعمية التشييء تمتد لتشمل الرجل كما تشمل المرأة .

تلك هى عملية سلب الانسان حريته وتحويله بالتالى إلى شيء . وعلى كل المستويات يمارس القهر المادى والمعنوى لسلب الانسان رجلا كان أو امرأة حريته أو ذاته الحرة . وحرية الانسان تتمثل أولا فى ذات حرة قادرة على أن تصدر عن فكر مستقل ومشاعر مستقلة وفعل مستقل،

وتتمثل ثانية في قدرة هذه الذات على الدخول في علاقات صميمية مع المجتمع والناس من حولها ، علاقات تغتنى بها الذات وتفنى الآخرين . وبدلاً من الوعي المستقل الذي يصدر عن الذات يحل الوعي الزائف الذي تغرسه وسائل التربية والاعلام ، والتقاليد بداية بالآب ، وانتهاء بأعلى هرم السلطة ، وبدلاً من القدرة على التفاعل الخلاق مع الآخرين والمجتمع يصاب الفرد بحالة الشيثية والاغتراب التي يستحيل في ظلها ازدهار علاقة انسانية او علاقة اجتماعية . وفي ظل هذا المناخ من القهر تضيق القيم ويشيع الشعور بالاحباط ويتفجر هذا الشعور عنيفاً مجنوناً في محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخرين . وتتحطم الصورة التقليدية للرجل كما تتحطم الصورة التقليدية للمرأة ويصاب الادب والأديب بالدوار وهو يحاول الإمساك بواقع تحللت أطره .

#### - ٥ -

ومنذ أواسط الستينات على وجه التحديد وأدبنا العربي يعاني تغيراً ملموساً ، ومازلنا نلمح هنا وهناك وما بين الحين والحين شخصيات من لحم ودم لها أبعاد الشخصية الانسانية المتعددة الأبعاد ، ولكنها شخصيات تنتمي لرؤية ماضية لواقع مضى كان خط تطور الواقع العربي فيه في صعود ، وشخصيات يبدعها في الغالب كتاب قدامى عايشوا المجتمع العربي في سنوات مده الثوري أكثر ما عايشوا جزره الثوري ، كتاب لا ينتمون الى الأجيال الجديدة . والتجديد ليس رغبة في التقليد كما يتوهم البعض بل هو ضرورة لأن الواقعية التقليدية تقتضى نوعاً من التصالح بين الكاتب وبين الواقع الذي يصوره ، بين العالم الداخلي لهذا الكاتب والعالم الخارجي أياً كان نقده وأدائته لهذا الواقع . وإمكانات مثل هذا التصالح تكاد تكون معدومة الآن . ومنذ أواخر الستينات والادب العربي يوغل في مسالك مختلفة محاولاً الإمساك بالواقع العربي ، أو هارباً من هذا الواقع ، وقد غرق الأدب العربي ، والقصاص العربي خاصة أحياناً في العالم الداخلي للكاتب دون عالمه الخارجي ، مسجلاً حالة الاغتراب والحصار النفسي وعجز الفرد عن التعامل مع الحياة ، وانعدام الجدوى والمعنى الذي يستشعره الفرد ، وسعى الأدب حيناً ، وتحت وطأة الأحداث ، الى تسجيل شهادة من هذا الواقع عنامداً الى الدلالة المجردة ومختزلاً الواقع الحي الى علامات أشبه بعلامات الجبر وضارباً بالمتطلبات الفنية عرض الحائط وهو يخرج بأشكال هندسية متقنة الصيغة والحبكة والصناعة . وضاع الأدب أحياناً في متاهات التجريب والتفريب تكريساً لاغتراب الفنان ، هذا في حين نجح الأدب أخيراً وعلى يد صفوة من الكتاب أغلبهم من الأجيال الجديدة



فى الوصول الى نوع من الواقعية الرمزية توحى احياءا مكثفا ودالا بطبيعة  
الواقع العربى الذى نعيشه .

## - ٦ -

بمسك أسلوب زكريا تامر بالحقائق الرئيسية فى مجتمعنا العربى  
الراهن وهو يخوض ازمنة الراهنة فى ايجاز موجع ، وفى تصوير  
كاريكاتيرى صارم يخرج بقصصه من باب التخصيص الى باب التعميم .  
وكل قصة من قصص زكريا تامر عالم صغير متكامل مستقل بذاته يوحى  
احياء دالا ومكثفا بالواقع العربى الذى نعيشه ، وكل جزئية يتناولها  
زكريا تامر تحمل بذور المجتمع مكتملا ، والكل هو جماع جزئياته ، والكاتب  
يهتم بكل جزئياته ويتمتع بالبصيرة التى تتيح له ادراج كل جزئية من  
الجزئيات فى كليتها ايا كانت هذه الجزئية . وزكريا تامر اذا يحكى حكاية  
حب او زواج ، او جوع او قتل ، او لحظة صفاء يكرها عنف ، يحكى  
قصة واقع بأكمله بكل مقوماته . وقصة العرس الشرقى (١٢) . كما يوحى  
العنوان تحكى قصة زواج صلاح بهيقاء . والحدث يدور فى نطاق الاسرة  
ولا يخرج أبدا عن هذا النطاق . غير أن كل قصة من قصص الكاتب  
كما ذكرنا ، عالم صغير يحمل كل مقومات العالم الكبير ، عالم صغير  
يلخص فى كثافة دالة ويعلق فى ايجاز موجع على هذا العالم الكبير .  
والأب فى قصة العرس الشرقى هو ذلك الحاكم على قمة السلطة أو ذلك .  
والابن أو العريس هو الفرد هنا وهناك الذى ما تزال العائلة والسلطة  
تروضه حتى يفقد ذاته الحرة تماما ويستحيل الى شئء مسلوب الإرادة  
محتاج للحماية ، وغير قادر على الأخذ والعطاء . والعروس فى هذه  
القصة ، هى المرأة هنا أو هناك التى اختزل المجتمع كيائها الى جسد ،  
ووجودها الى أداة جنس وانجاب . والقصة تعلق على طبيعة  
المجتمع وزواج بين شئئين ، شئء يصبو الى أم تتحمل منه أعباءه ،  
وشئء يصبو الى تحقيق الوظيفة التى رسمها له المجتمع ، وهى انجاب  
الأطفال ، وطبيعة زواج يتم فى ظل نظام قائم على القهر العام والأسرى ،  
ونظام لا يعترف الا بقيمة واحدة هى قيمة الاقتناء ، اقتناء المال والبشر .

وفى قصة العرس الشرقى يعود الطالب صلاح من المدرسة معلنا  
سأله من الدراسة ورغبته فى الزواج ، مضمرا اختيار زوجة تساعد  
فى حل مسائل الحساب . ويتقبل الأب الرغبة بعد أن يقدم له الصبي  
فرائض الطاعة فريضة فريضة تثبت توافقه مع مجتمعه وتثبت أنه مازال

---

(١٢) زكريا تامر ، « العرس الشرقى » ، فى : الرعد ، مجموعة قصصية . [ دمشق :

منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٠ ) ، ص ٧ - ٦٢

الطفل المطيع الذى يترك للأب اختيار يومه وغده ومصيره . وقبل أن يصدر الأب قراره بصلاحية الابن للدخول فى مرحلة الزواج والمواطنة ، يسعى الى التأكد من قدرته على أن يكون زوجا صالحا ومواطنا صالحا . ويطلب الأب من الابن أن يقبل يده مرة ، فيفعل ثم يطلب منه أن يقبلها ثلاث مرات فيفعل ، ويغتنب الأب ويبقى سؤال آخر ليطمئن الأب ، واذ يجيب صلاح بأنه يترك اختيار الزوجة للأب ينجح فى الاختيار ، ويصبح الزوج المثالى والمواطن المثالى .

واذ تنتهى طقوس ترويض العريس فى الفرفة الأولى تبدأ طقوس شراء العروس فى غرفة ثانية . ويدور جدال كبير بين الأبوين تتخلله « الاكليسيات » المحفوظة عن أهمية الأخلاق وحسن الجوار الى أن يتم الاتفاق على تسعير العروس على أساس ثلاثين ليرة لكل كيلو من اللحم :

... وأرسلت هيفاء على عجل الى السوق ، وهناك وضعت على ميزان كبير ، فبلغ وزنها خمسين كيلو . ودفع والد صلاح الثمن بينما كانت الزغاريد تتعالى ، ثم اقتيدت هيفاء الى الفرفة المخصصة لصلاح ، واقفل الباب بإحكام غير أن الجارات تراحن حوله بغية النظر من ثقب القفل للاطلاع على ما يجرى داخل الغرفة (١٣) .

وفى الغرفة الثالثة يجرى الطقس الثالث ، طقس الزوجة الأم . بعد أن تسد هيفاء بفت السادسة عشرة فتحة الباب حتى لا يطلع أحد على ما يجرى فى الغرفة ، يسألها صلاح ان كانت مازالت على وعدها فى مساعدته فى حل مسائل الحساب وتجيب بالإيجاب ، ولكنها بخفة المرأة البالغة الواثقة بذاتها تجره الى ما الأبد منه لتكتمل مراسيم الزواج . وتستلخدم فى ذلك الحيل التى تستخدمها لأغراء طفل صغير للقيام بما لا يرغب فى الواقع فى القيام به ، وهيفاء تتطلع للقيام بالدور الذى أعدت له ، دور الزوجة الجسد أداة الانجاب . وصلاح يتطلع الى الأم الحامية الحاضنة التى تحل مسائل الحساب ويصطفى فى ذات الوقت بالرغبة فى ايقاع الذى بالآخرين نتيجة للاجساد :

وجد صلاح نفسه منساقا الى الدنو منها . وأجبره صدرها العارى على أن يلصق وجهه بها ، ثم تلقف فمه حلمه نهدها الفتى بينما مازالت تجتاحه رغبة ضارية فى التهامها . ولم يأكل صلاح النهدة انما أجهش بالبكاء حائرا بعد لحظات حين لم يمنحه النهدة حلييا دافئا (١٤) .

(١٣) تاجر ، « العرس الشرقى » ، فى : الرد ، مجموعة قصصية ، ص ٦٢

(١٤) المصدر نفسه ، ص ٦٣ .



وهذه هى بعض حقائق العرس الشرقى كما يراها زكريا تامر ، ورغم التصوير الكاريكاتيرى وربما بسبب التصوير الكاريكاتيرى تفصح القصة عن التشويه الذى أصاب الشخصية العربية فى ظل تفاقم أزمة الحرية والديمقراطية ، وتفضح الكثير من المفهومات الخاطئة عن المرأة وبالتالى عن الزواج ، وما ينتظره بعض الرجال فى مجتمعنا العربى من الزواج والزوجة ، وتمسك بالحقائق الأساسية فى واقعنا . وقد تكون الصورة صارمة ولكنها صادقة .

فى قصة **الخراف** (١٥) يضعنا زكريا تامر من جديد فى عالم صغير يعلق فى دلالة وكثافة على العالم الأكبر ، والعالم هنا عالم حارة السعدى ، والسلطة ليست متمثلة فى الأب هذه المرة ولكنها متمثلة فى شيخ الحارة ، ونحن قد اقتربنا أكثر من الواقع الخارجى أو المجتمع فى كليته ، ونحن نتعرف على حارة السعدى وأهلها فى أكثر من قصة من قصص **دمشق الحرائق** ، كما نتعرف على شيخها أيضا ، اذ يستخدم الكاتب هذه الحارة فى أكثر من قصة من قصص هذه المجموعة ، والحارة حارة فقراء جائعين يستلهمون الوعى المزيف من شيخ مسجدهم والفكر والايحاء بالعمل . ونحن قد استمعنا الى شيخ مسجدهم وهو يخاطبهم مبررا فقرهم فيقول ان الله خلق البشر على ألوان : رجال ، وفقراء من تراب :

ان الله هو الذى خلق الرجال والنساء والأطفال والطيور والقطط والأسماك والفيوم ، وهو الذى خلق أيضا عباده الفقراء من تراب ، فيهب الرجال رؤوسهم موافقين ، فوجوههم تشبه ترابا لم تهطل فوقه قطرة مطر ، وبيوتهم من تراب ، ويوم يموتون يدفنون فى التراب (١٦) .

وفى قصة **الخراف** يستشير أهل الحارة الشيخ فى أمر ابنة الحارة عائشة الطالبة الجامعية التى خلعت الملاءة واكتفت بعقد المنديل حول رأسها . ويشير عليهم الشيخ بالرجوع الى أهل البنت فى هذا الأمر الخطير ، ويرجع أهل الحارة الى الأخ فيوصيهم بالاهتمام بنسائهم دون اخته ، ويرجعون الى الأب فيقول انه على ثقة من سلوك بنته ويتساعل ساخرا عن مدى ارتباط الشرف بالملاءة « اذا ارتدت عاهرة ملاءة فهل تصير شريفة فاضلة ؟ » . ويرجع أهل الحارة الى شيخهم مقتعين خوفا من أن تقتدى نساؤهم بعائشة ويفلت الزمام ويقرر الشيخ أن « المرأة مخلوق فاسد ، واذا أفلتت زمامها ماثت فسادا وخرابا » . ويقرر الشيخ

(١٥) زكريا تامر ، « الخراف » ، فى : **دمشق الحرائق** ، مجموعة قصصية (١) دمشق :

منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٣ ) ، ص ١٠٩ - ١١٥

(١٦) تامر ، « موت الشعر الاسود » ، فى : **دمشق الحرائق** ، مجموعة قصصية ،

ان وجود امرأة بلا ملاءة في الحارة سيحيل رجال الحارة كلهم الى زناة، لانهم سيضطرون بغواية ابليس الى النظر الى تقاطيع جسم المرأة ويعانون بالتالى الرغبة في الزنا ، وفي النهاية يوحى الشيخ الى اهل الحارة بقتل عائشة وهو يقول « يا اولادى واخوانى ، السباكت عن المنكر كمرتكب المنكر ، فاعملوا ما ترونه صوابا ، والله الموفق » (١٧) .

ويتحرش شبان الحارة بعائشة التى تقابل تحرشهم باستعلاء وثقة بالذات واذ يبىادر الاخ للدفاع عن اخته يكلمه الشبان ، وبعد تكلمه يطعنه أحدهم بالسكين . ويموت ابن الحلبى وأخو عائشة ويؤدى اهل الحارة صلاة شكر وراء شيخهم :

ولما غابت الشمس وأقبل ظلام الليل ، اصطف رجال حارة السعدى وراء الشيخ محمد وأدوا صلاة العشاء بخشوع بينما كانت عائلة الحلبى ترتدى ثوب الحداد (١٨) .

وتكشف قصة الخراف عن آلية القهر الذى تلجأ اليه الطبقات الحاكمة في فترات الانهيار وتفاقم الازمات ، وتجسد القهر على مختلف مستويات السلم الاجتماعى . وأهل حارة السعدى الذين يقعون في آخر السلم قد تحولوا الى أشياء تفعل بوحى شيخ المسجد وممثل السلطة . وفعل أهل الحارة يكرس وضعهم في أسفل السلم بدلا من أن يغيره ، وعنفهم ينحرف عن مساره الطبيعى ضد من يتسبب في فقرهم وتخلفهم منصرفا الى كبش فداء . وأهل حارة السعدى المقهورون ، قاهرون لتسائهم ، يعيشون على رعب من أن يفلت منهم الزمام الوحيد الباقى في أيديهم . وهم يقتلون ابن الحلبى لأنه رفض أن يندرج في دائرة القهر، ويستحيل الى قاهر لأخته ، وهم يخشون أن تقتدى النساء بالاخت وهم يدركون حتى الأعماق ان من الا يملك مصيره لا يستطيع بداهة أن يملك مصائر الآخرين ، وانما يستعين عليهم بالقهر والتقاليد والأعراف والأوامر والنواهي . والأخ الذى رفض أن يكون مقهورا قاهرا هو كبش الفداء في هذه القصة نيابة عن الاخت ، وهو قد لقي مصرعه لأنه رفض أن يتواءم وأن يتحول الى شيء منسدرج في دائرة القهر . أما في قصة موت الشعر الأسود في نفس المجموعة القصصية فتصبح المرأة نفسها كبش الفداء يفرغ فيها أهل الحارة عنفهم ويصبون عليها نقيمتهم على أوضاعهم .

في قصة موت الشعر الأسود (١٩) يخرج أهل حارة السعدى

(١٧) تاجر ، « الخراف » ، في : دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية ، ص ١١١

(١٨) المصدر نفسه ، ص ١١٥

(١٩) تاجر ، « موت الشعر الاسود » ، في : دمشق الحرائق ، مجموعة قصصية ،



بعد صلاة الظهر « يرين عليهم خشوع هادىء وكآبة عذبة » (٢٠) لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة « الفاكهة التى تحلم بها كل الأشجار » ، ذات الشعر الأسود و « الخيمة التى تمنح الأمان للمطارد الخائف » ، وزوجة مصطفى الرجل « الذى يملك وجها لا يبتسم » (٢١) . والذى « يرى فى منامه حلما واحدا يركض فيه تحت مطر غزير دون أن تبلله قطرة ماء » (٢٢) . أهل الحارة يشعرون بهذا الخشوع الهادىء وهذه الكآبة العذبة لأن منذر السالم قد قتل أخته فاطمة فقتل بذلك آخر مصدر للجمال والأمان فى الحارة وأعلن أهل الحارة أن « العار فى حارة السعدى لا يحويه سوى الدم » . وأهل الحارة حرصوا على الجريمة ووقفوا شهودا عليها ، والعار هو عارهم والضحية بريئة والزوج الذى أوهم الأخ وأهل الحارة أن فاطمة ارتكبت جريمة الخيانة الزوجية ينتقم من عجزه عن منح الحب وتلقيه ، ويمارس نفسية المتهور القاهر . وتحول فاطمة الى كبش فداء يمتص سخط الزوج وأهل الحارة .

والحقيقة أن الزوج الذى لا يعرف كيف يبتسم والذى يركض دائما فى الحلم تحت المطر دون أن تبلله قطرة ماء قد تحول الى شيء عاجز عن العطاء وبالتالي عن التلقى . وقد تحول الى شيء يحاول أن ينتزع الحب بالقهر . ومصطفى يطلب الى فاطمة تقديم فروض الطاعة وتقديمها طائعة فقد تعلمت فى طفولتها وصباها كيف تقدمها ، ومصطفى يقهر فاطمة ليستمع الى كلمات الحب التى يتوق اليها ، ولكنه لا يستمع أبدا لهذه الكلمات ، لأن أحدا ما لم يعلم فاطمة الحب ولا كلمات الحب ، لا الأهل ولا الزوج ، ولا أهل الحارة . ومن ثم تفشل المحادثة التالية المتكررة فى انتزاع كلمات الحب من فاطمة . وتلقى فاطمة مصرعها دون أن تدرك حتى مبررا لهذا العقاب المروع الذى نزل بها :

وكان مصطفى يقول لفاطمة : **انا رجل وانت امرأة والمرأة يجب ان تطيع الرجل . المرأة خلقت لتكون خادمة للرجل .**

فتقول له فاطمة : « انى اطيعك وأفعل كل ما تريد » .

فيصفها قائلا بضيق : « عندما اتكلم يجب ان تخرسى » .

فتبكي فاطمة ، ولكنها كانت كعصفور صغير مرح طائش ، فتكف عن

---

(٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٢٨

(٢١) المصدر نفسه ، ص ١٢٨

(٢٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٩

البكاء بعد هنيهات ، ثم تضحك وهي تمسح دموعها فيفمض مصطفى عينيه ، ويتخيل فاطمة تقول له بذل :

« أحبك وأموت لو هجرتنى » (٢٣) .

ولكن فاطمة لم تقل له يوما ما يتوق اليه .

. لأن فاطمة لم تقل كلمات الحب التى يسعى اليها مصطفى بالقسر ، يقرر مصطفى الطلاق ويذهب الى مقهى حارة السعدى وعلى مسمع من الجميع يقول لأخى فاطمة : قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال ، اذهب وخذ أختك من بيتى » (٢٤) . ويقتل الأخ « فاطمة » ذات الشعر الأسود لأنها لم تنطق بكلمة الحب التى لا يعرفها الأخ ولا مصطفى ، ولا أحد من أهل الحارة الذين شهدوا مقتل فاطمة دون أن تمتد يد لنجدتها . وتموت فاطمة دون أن تدري ودون أن يدري أهل الحارة أن الحب لا ينمو فى ظل القهر ولكن تبقى ملايين الفتيات يلحجن فى دق الأبواب يستجدين الانتشال من أوضاع لا تطاق ، ويطلبن العودة الى الحياة من حياة تنوء الحياة ، ويستعطفن حتى لا تتلطح يد الأهل والأحباب بالدم . ويتكرر المشهد ويتلطح السكين بالدم على يد المقهورين القاهرين والمرأة دائما كبش الفداء :

وهكذا مات الشعر الأسود ، ولكن فاطمة ماتزال تركض فى حارة السعدى ، وتطرق أبواب بيوتها مستجدة ، فلا يفتح باب من الأبواب ، وتتلطح السكين بالدم (٢٥) .

د. لطيفة الزيات

---

(٢٣) المصدر نفسه ، ص ١٣٨

(٢٤) المصدر نفسه ، ص ١٤٠

(٢٥) المصدر نفسه ، ص ١٤٠



# دور الكلمة في الأغنية المعاصرة

د. السعيد محمد بدوى

الأغنية المعاصرة عمل فنى مركب ، عناصره  
الكلمة واللحن والصوت ، ولكل منها فى مجتمعنا  
العربى متخصصوه : الفنان المؤلف والفنان الملحن  
والفنان صاحب الصوت .

ودراسة الأغنية عمل بالغ التعقيد ، ذلك أن علاقة هذه العناصر  
الثلاثة بعضها ببعض ، ودور كل منها فى تحقيق الكل الذى تكونه وهو  
الأغنية من الأمور الغامضة التى لم تلق حقها من العناية أو البحث . ومع  
ذلك فإن هناك بعض التصورات الشائعة : فالجمهور مثلا يرى فى الأغنية  
أساسا الصوت أو المطرب ( يا أهلا بالمعارك لعبد الحليم حافظ — ولد  
الهدى لأم كلثوم — يا سماء الشرق لعبد الوهاب ... الخ ) ، وقد يهتم  
بالملحن فى حالات خاصة ( اللقاء الأول لعبد الوهاب وأم كلثوم ) .  
أما الكلمة — ككيان منفصل — فلا يهتم بمصدرها أحد ( ربما باستثناء  
قصائد شوقى الإسلامية التى وضعها غناء أم كلثوم فى متناول الجمهور ) .  
ألا يندهش الكثيرون إذا قيل لهم أن قصيدة الضراعة والتوسل : « لبيك  
أن الحمد لك » التى يغنيها محمد فوزى هى لأبى نواس — من بين سائر  
البشر جميعا ؟

أما الفنانون من أصوات وملحنين ومؤلفين ( أين هن المؤلفات  
والملحنات ؟ ) فإنهم يرون فى الأغنية على ما يبدو الكلمة بصورة أساسية :  
ففى اجتماع لاتحاد جمعية المؤلفين والملحنين عقد فى أوائل ١٩٨٣ ( ونشر  
عنه الأستاذ بدوى شاهين تحقيقا طويلا فى مجلة المصور ) أثير موضوع  
ضرورة وضع « ميثاق شرف » يلتزم به هذا الثلاثى للنهوض بالأغنية  
وانقاذها مما أسموه « بالأسفاف والهبوط » الذى وصلت إليه . وقارىء  
التحقيق يلاحظ أن التعليقات كلها تدور حول الكلمة أساسا . سقوط  
الأغنية فى رأيهم هو سقوط الكلمة : « كليوباترا » — رائعة شوقى  
وعبد الوهاب — قهرتها « سلامتها أم حسن » ، و « نعيما يا حبيبى » التى

غنتها ليلى مراد تحولت عبر صوت مجهول الى « واله ونضفت يالمسعد » ورقة اداء شادية في « واحد اثنين » صارت من خلال غيرها « جوزين وفرد » . **النهوض بالأغنية ايضا في رأيهم هو النهوض بالكلمة :** وعلى حد تعبير الفنانة شادية « المطلوب لانقاذ الأغنية من أزمتها الراهنة هو العثور على كلمة جيدة فيها فكرة جديدة والفاظ غير مستهلكة » .

وقد يكون من المفيد أن نشير في هذه المرحلة المبكرة من المقال الى أن احتلال الكلمة هذه المكانة المتميزة لدى ثلاثى الأغنية هي ظاهرة عربية ، وليست عالمية أو عامة بالضرورة . فالأمر المألوف في إنجلترا مثلا أن يولد اللحن مع الكلمة ، ان لم يسبق اللحن الكلمة ذاتها . وقد يكون السبب في هذا الاختلاف هو اختلاف الدور الذى تلعبه الأغنية في كل من المجتمعين : **الرقص** على نغمات الأغنية وإيقاع اللحن في المجتمع الغربى وما يستتبع ذلك من بروز أهمية الإيقاع وتقهر الكلمة حيث لا توجد فرصة حقيقية لانتقاط كلماتها — والاستماع في المجتمع العربى وما يستتبع ذلك من وجود الفرصة لتأمل كلمات الأغنية ( لعل هذا هو السبب في الافتعال والعشوائية التى تبدو عليها الرقصات المصاحبة للأغاني في التلفزيون ( ؟ ) ) . سبب آخر قد يكون وراء زيادة أهمية الكلمة في الأغنية عندما هو المكانة التقليدية البارزة التى طالما احتلتها الفنون القولية في المجتمع العربى الاسلامى — كقراءة القرآن وقول الشعر والتواشيح — بالمقارنة مع غيرها من الفنون الأخرى مثل الرسم والنحت والموسيقى ... الخ . وقد وصل احترام الكلمة عندنا الى حد أن المجتمع الفنى يطلق اسم المؤلف الملاكى « على كل كاتب أغنية يقبل أن يصوغ كلمات أغنية لتطابق لحنا سبق وضعه » .

وقد استدعى هذا « التخصص الدقيق » لثلاثى الأغنية في مصر أن يكتب المؤلفون أغانيهم ثم يدورون بها على الملحنين أو المغنيين ويعرضونها عليهم ، وكل يأخذ ما يروقه . وما يعجب واحدا قد لا يعجب الآخر . ولا شك أن هذا يشكل نوعا من الصعوبة ، ويقتضى من الملحن أو المطرب نوعا من الحس المبنى على التخمين الفنى ، ولعل كثيرا من الألحان الضعيفة يرجع الى عدم تجاوب الملحن مع نص أساء اختياره .

ويروى الأستاذ مامون الشناوى في مقابلة اذاعية عن فريد الأطرش أنه عرض عليه أغنية « نعم يا حبيبى نعم » فقال فريد « لا يمكن أن أقول : نعم يا حبيبى نعم أبدا » . فلما لحنها كمال الطويل وغناها عبد الحليم حافظ ولاقت نجاحا كبيرا عاتبه عليها فريد .



كذلك نتج عن هذا التخصص ان الوحيد من بين ثلاثى الاغنية الذى يعبر عن ذاته حقيقة هو المؤلف . وان الملحن — وهو فنان مبدع بطريقته الخاصة — يضطر الى ان يعبر عن نفسه من خلال الرؤية التى رسمها غيره . كما نتج عن ذلك أيضا ان أصبح المؤلف وحده صاحب الحق فى التحدث الى الجماهير وتوجيه عواطفها وصياغة مشاعرها وقيمها بالطريقة التى يراها . ولعل هذا الموقف هو الذى دفع ملحننا مثل بليغ حمدى الى تأليف بعض أغانيه بنفسه على الرغم من الانتقاد الذى وجه ولا يزال يوجه له لارتكابه هذه « الجريمة » فى حق الكلمة .

مثل هذه المشاكل تتفاذى عندما تنشأ الكلمة من اللحن أو ينشأان معا . ولا شك ان كثيرا من الأغاني الرائعة قد ظهرت الى الوجود بهذه الطريقة التى قد لا ترضى « كرامة المؤلفين » . وقد روى المرجوم مرسى جميل عزيز فى مقابلة اذاعية منذ أكثر من خمسة عشر عاما الظروف التى أحاطت بكتابة أغنيته الشهيرة « توب الفرح » والتى كانت على الأفواه فى ذلك الوقت ، فذكر أنه كان فى بيته بالزقازيق حين سمع فى الشارع النداء الموسمى الذى لاخطئه اذن : « توم الخزين يا توم » . فى تلك المرة بقى النداء عالقا بذهنه وظل ايقاعه يدور بداخله طوال اليوم الى ان وجد له متنفسا آخر الأمر فى المطلع الشهير :

توب الفرح ياتوب مغزول من الفرحه

فاضل يومين ياتوب والبس لك الطرحه

ولا شك ايضا ان جانبا كبيرا من نجاح فرقة البيتلز الشهيرة يرجع الى ان أغانيها ( وهى بالمئات ) كانت جميعها من كلمات والحن عضوين منها هما جون لينين وبول ماكارتنى . وقد اشتهرت أغاني البيتلز بالذات بجمال الكلمات الى جانب براعة اللحن وقوة الغناء .

هذا الانفصال التقليدى بين ثلاثى الاغنية فى مصر دفع الفنانين — وهم على وعى تام بعيوبه — الى محاولة العمل معا فى مجموعات : أم كلثوم ورامى وبيرم وزكريا أحمد والسنباطى والقصبجى — عبد الحليم ومرسى جميل وحسين السيد ومأمون الشناوى والطويل والموجى — عبد الوهاب وفريد الأطرش يغنيان دائما من ألحانهما — مأمون الشناوى — كما قال فى مقابلته الاذاعية — يعرض كثيرا من أغانيه أولا على فريد الأطرش ... الخ .

وعلى الرغم من الأحكام التى أصدرها الفنانون فى اجتماعهم الذى أشرنا اليه عن دور الكلمة فى الارتفاع بالأغنية أو الهبوط بها — فان

ما يعنيننا في هذا المقال شيء آخر ، وهو : **القدر الذي تسهم به الكلمة في خلق الأغنية كعمل فنى .**

ولفتح الطريق أمام مناقشة الموضوع بطريقة تؤدي الى الوصول الى اجابة تستمد عناصرها من المادة المتوفرة بين أيدينا — نود أن نبدا بتصوير الأغنية كمثلث يتكون من أضلاع متساوية هي **الصوت واللحن والكلمة** . وإذا سمح لنا القارئ أن نمضى في هذا التصوير خطوة أخرى فاننا نضيف أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة — كما هو الحال في مكونات المثلث متساوى الأضلاع — ينبغى أن يلتزم بمواصفات تهيئة لأداء دوره التكاملى لخلق الشكل النهائى للأغنية واعطائها « الجو المطلوب » . ومعنى ذلك أن كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة ينبغى أن يأخذ فى الاعتبار العنصرين الآخرين ، ويسمح لهما بأداء دورهما فى قسمة متوازنة ( وليست بالضرورة بتساوية ) :

وأمثلة هذه القسمة المتوازنة بين العناصر الثلاثة فى الأغنية كثيرة فى الواقع ، وهى موجودة فى معظم الأغانى التى أحبتها الجماهير بصورة تلقائية . مثال على هذا النوع الرائعة التى اجتمع لها العمالقة بير التونسي وزكريا أحمد وأم كلثوم ( لعل هذا هو سر التوازن العجيب بين عناصرها الثلاثة ؟ ) : « هو صحيح الهوى غلاب » . ودعونا نسترجع فى مخيلتنا الصوتية :

نظرة وكنت أحسبها سلام	وتمر قوام
أتارى فيها وعود وعهود	وصدود وآلام
وعود لاتصدق ولا تنصان	وعود مع اللى مالوش أمان
وصبر على ذل وحرمان	
وبدال ماقول حرمت خلاص	اقول ياربى زدنى كمان

اننا نحس بأن بيرم التونسي فى كتابته للكلمات كان ملجنا أيضا ، والشيخ زكريا فى تلحينه كان مطربا ، وأم كلثوم فى غنائها كانت — كما كان العهد بها دائما — أديبة . وشاعرة بكل معانى الكلمة .

ومع ذلك فهذه القسمة ليست متوازنة دائما :

ففى أغانى « ياليل يا عين » حيث يتراوح الهدف من عملية الإحماء المعروفة عند المطربين باسم « السلطنة » عن طريق إثارة أشجان المستمعين وعواطفهم وأحزانهم من خلال المقامات التى يتناولها المطرب حسب مقدرته الفنية الى العرض الصوتى المعروف اصطلاحا عند



الموسيقين باسم التفريد — في هذا النوع تختفى الكلمة تقريبا ( ليل وعين ليستا كلمتين في الواقع وان كان البعض يحملها على مناجاة الليل وسهر العين ) **ويتراجع اللحن ويأخذ الصوت وحده تقريبا نصيب الثلاثة** ، ولذلك كان هذا النوع مقياسا لقدرة المطرب في المقام الأول . ونعتقد أن المطربين الذين يستطيعون الاقترام في الوقت الحاضر على هذا النوع من الغناء ( العرض الحر ) قد لا يتجاوز الثلاثة أو الأربعة على أكثر تقدير . وفي أغنية مثل « آه يازين العابدين » يبرز **اللحن العذب** ، بينما **تتضاءل الكلمات** ، ويصبح الصوت — لقوة اللحن وجماله — أقل أهمية ( من منا يتذكر من غنى أو يغنى هذه الأغنية العذبة ذات الكلمات السبع ؟ ) . ومثل ذلك يمكن أن يقال عن أغنية « طلعت يا ماحلى نورها شمس الشموسة » إلا أن للكلمات دورا أكبر فيها .

وتأخذ الكلمة أكثر من حقتها في القصائد العمودية ، وبالأخص في قصائد أم كلثوم مثل « ولد الهدى » و « ريم على القاع » ، حيث يتحول هذا النوع في الواقع إلى صورة من الغناء تقترب كثيرا من القراءة الشعرية ويكاد يختص بها المجتمع العربي . ولهذا يحتاج هذا النوع إلى مواصفات خاصة تعيد له اتزانته : مطرب ذو قدرات صوتية وشخصية وشعبية متميزة ( أم كلثوم — عبد الوهاب ) ، كلمة من نوع خاص : الكلمة الدينية « ولد الهدى » أو الوطنية « يا سماء الشرق » أو الحضارية « كليوباترا » .

صياغة الكلمة في مجتمعنا ( بمناهجه التعليمية والفنية التي تفصل فصلا حادا بين **أهل الكلمة وبين أهل اللحن والصوت** ) بحيث تؤدي دورها العادل في خلق الجو المطلوب للأغنية بالاشتراك مع الصوت واللحن قبل أن يعرف المؤلف عنهما شيئا مطلقا — هذه الصياغة تحتاج إلى قدرات خاصة لا تتفق بالضرورة مع القدرات الشعرية المعروفة ، كما تتطلب في الكلمة خصائص لا تتفق بالضرورة مع خصائص الكلمة في الشعر .

لكي تؤدي الكلمة دورها في الأغنية فإن عليها :

- ١ — أن تأخذ في اعتبارها ضلع الصوت فتكون **قابلة للفناء** .
- ٢ — أن تأخذ في اعتبارها ضلع اللحن فتكون **قابلة للتلحين** .
- ٣ — أن تؤدي دورها الأساسي في **خلق الجو المطلوب للأغنية** على أن يكون ذلك قسمة بينها وبين العنصرين الآخرين .

١ — **أما قابلية الكلمة للفناء** فليس لها — كما أرى من استعراض الأغاني الناجحة — مواصفات محددة . فمن حيث المبدأ نحن من المؤمنين بالمثل العامي الذي يقول « كل موال بينزه صاحبه » : كل أغنية تسر

المتغنى بها ( والا لما تغنى بها ) مهما كان قببح صوته ومهما كانت كلماتها . فالدندننة فى الحمام أو فى المطبخ أو فى الطريق تشجى صاحبها . وقد يكون الغناء مجرد كلمة واحدة أو عبارة عادية يوجهها لصديق ( والله ووقعت يا بطل — مثلا ) . القاعدة — كما صاغها الاقدمون — هى : « ما على المنشد من معرب » . أى شئ وكل شئ يمكن أن يغنى . « نعيما يا حبيبى » لليلى مراد مثلا بدأت فى الفيلم ( شاطئ الغرام ) على صورة عبارة عادية وجهتها الى « زوجها » حسين صدقى عند خروجه من الحمام ثم تحولت — كما هو الشأن فى الأنلام الغنائية — الى أغنية :

نعيما يا حبيبى      نعيما يا منيا  
يا اللى هواك نصيبى      وفرحتى وهنيا

ومع ذلك فالأمر يتعلق هنا — أو ينبغى أن يتعلق — بقضية أوسع من نطاق الفردية ، وأوسع من نطاق المزاج الوقتى ، ويتناول أو يمتد الى ما هو عام ، وله صفات تدخله فى نطاق المقاييس النابعة من الذوق العام . وحتى على هذا المستوى أجدنى شخصا غير قادر على تحديد خصائص تجعل من الكلمة قابلة للغناء . بل اننى اذهب أبعد من ذلك فأقول ان فى هذه المحاولة نوعا من التناقض الداخلى : ذلك أن صياغة الكلمات أمر يتعلق بأرقى ملكة وهبها الله للإنسان وهى الابداع ، والابداع فى أرقى صورته — قدرة مستقبلية خلاقة تتعلق بما لم يدخل بعد فى تراث الإنسان . ومن التناقض أن نزعم أن بقدرة أحد أن يصف أو يعين حدودا لما لم يتفق عنه ابداع الإنسان بعد .

نستطيع — بدلا من أن نقدم مواصفات لما يمكن أن يغنى — أن نحاول العكس ، فنقدم — عن طريق استعراض نماذج لما قوبل بالنقد من الكلمات — بعض الملامح لما « استعصى غناؤه » — أن صح هذا التعبير .

يتلخص النقد الذى وجه الى كلمات الأغنية فى نوعين رئيسيين : نوع يقوم على أسس اجتماعية خارجة عن الأغنية كمنافاة الكلمات للدين أو للعادات الاجتماعية . ونوع يقوم على أسس فنية تنبع من داخل الكلمات ذاتها :

أغنية شكوكو « حمودة فايت يابنت الجيران » التى اشتهرت فى أوائل الخمسينيات وأذيعت فى الاذاعة المصرية ، قوبلت فى ذلك الوقت بنقد عنيف لخروجها عن الآداب العامة حيث كانت تصور بالرمز وبالكلمة وبالصوت لقاء مختلسا بين شاب وفتاة يتم فى ظلام بير السلم :



حمودة حاسب      دنا سامعة صوت  
ماهوش مناسب      ونا خائفة موت

أم كلثوم تغير في رباعيات الخيام كلمة « الطلا » ( الخمر ) الى  
« المنى » في البيت :

هبوا املاوا كأس الطلا قبل أن

تفعم كأس العمر كف القدر

حتى لا تتهم بأنها تدعو الى شرب الخمر . أم كلثوم أيضا تغير في  
أغنية أمل حياتي ( لأحمد شفيق كامل ) من « ويات وأصحي على شفايفك »  
— كما كتبها أولا — الى « وكفاية أصحي على ابتسامتك » لعدم ملائمة  
الكلمات الأصلية لصورتها لدى الجماهير .

محمد الموجي — في اجتماع الفنانين الذي أشرنا اليه في بداية هذا  
المقال — يرى أن أمثال أغنية « سلامتها أم حسن » لا يحتاج الى ميثاق  
شرف بل الى قانون عقوبات .

أما من الناحية الفنية فاننا نجد أنفسنا أمام مقاييس لا تتفق بالضرورة  
مع مقاييس النقد المعروفة للشعر . ذلك أن الأمر يتعلق أساسا — كما  
ينبغي أن نذكر دائما — بالملحن وبالمطرب . وإذا قل أحد هذين أن  
هذه الجملة جميلة أو انها غير مقبولة ، فلن يستطيع أحد أن يغير  
هذا الحكم حتى ولو كان أروع الشعراء أو أبرع نقاد الشعر .  
فالأمر هنا يتعلق — كما أشرنا سابقا — بتوافقات ومصالحات وتنازلات  
بين احساس المؤلف واحساس الملحن واحساس المطرب ، والآخر أهم  
الثلاثة في هذه النقطة بالذات .

ذلك أن المطرب — وهو ليس بالطبع أديبا ، ولا حتى مثقفا  
بالضرورة — لابد وأن يوجد بينه وبين الكلمة حد أدنى من القواصل —  
على شرطه هو — اذا اريد له أن يمثلها معنى وجرسا وإيقاعا قبل  
أن ينبض لها كيانه فيشدو بها شيئا أبعد من مجرد الصوت واللحن .  
وهذا يدخل بالموضوع — بالضرورة — في تشعبات المزاج الشخصي  
والثقافة الشخصية للفنان ذي الطبيعة الفردية الحادة :

فريد الأطرش — الملحن والمطرب — يرى أن « نعم يا حبيبى نعم »  
لا يمكن أن تغنى ويرفضها ، فيلحنها كمال الطويل ويغنيها عبد الحليم  
فتتجح لدى الجماهير .

فريد الأطرش أيضا يرى أنه شخصا لا يستطيع أن يغنى « يادلع  
دلع » وأن كانت مناسبة لصباح فتغنيها وتشتهر .

سعاد محمد تغنى من الحان السنباطى :

أنا فى حبك مفقود الهدى ضائع أعثو الى نور كريم

فتغير أعثو الى أهفو على الرغم من أن أعثو أكثر ملائمة فى موقعها لتكوينها وحدة نفسية ومعنوية ولغوية مع « مفقود الهدى — أعثو — نور كريم » وذلك احساسا من المسئول عن التغيير — على ما يبدو — بأن كلمة أعثو لها ظلال كريمة فى اللغة العامية ومن ثم فى مشاعر الجمهور التى تشكلها هذه اللغة .

أم كلثوم تغنى لناجى ومن الحان السنباطى أيضا :  
يا فؤادى رحم الله الهوى كان صرحا من خيال فهوى  
فتغير « رحم الله الهوى » الى « لا تسلم أين الهوى » محافظة على براعة الاستهلال الجماهيرى وخوفا من « التشاؤم » الذى قد تسببه العبارة الأصلية .

أم كلثوم تغنى أيضا لأبى فراس الحمدانى ومن الحان عبده الحامولى :  
أراك عصى الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهى عليك ولا أمر  
بلى أنا مشتاق وعندى لوعة ولكن مثلى لا يذاع له سر

فتغير كلمة « بلى » الى « نعم » — على الرغم من الخطأ النحوى فى استعمال « نعم » جوابا مثبتا للسؤال المنفى وما يسببه ذلك من عكس المعنى المقصود — ترتكب هذا الخطأ اللغوى فى قصيدة من التراث حتى لا تنطق كلمة « بلى » الفصيحة التى تلتبس بكلمة « بلا » العامية المستخدمة فى مثل التعبير « جاته البلا » .

وأيضا أم كلثوم تغنى رائعة مرسى جميل عزيز من تلحين بليغ حمدى :

« طول عمرى باخاف م الحب — وسيرة الحب — وظلم الحب لكل أصحابه وأعرف حكايات — مليانة آهات — ودموع وأنين — والعاشقين دابوا ما تابوا — طول عمرى باقول أنا قد الشوق وليالى الشوق — ولا قلبى قد عذابه — وقابلتك أنت لقيتك بتغير كل حياتى » .  
ولكن كلمات الأغنية تنتقد فنيا لاحتوائها على البيتين :

يا اللى ظلمتوا الحب ، وقتلوا وعدتوا عليه مش عارف إيه  
العيب فيكم ياف حبايكم — أما الحب يا روحى عليه .

ويتلخص هذا النقد — وأنا شخصيا أوافق عليه — فى أننا لو استعرضنا الأغنية كلها لوجدنا أن « العيب فيكم ياف حبايكم » لا يتمشى نفسيا مع السياق الذى تسير عليه الأغنية ( وقد نقلنا منها جزءا طويلا نسبيا لتوضيح هذا ) كما يتناقض لغويا مع المستوى الحضارى

للمعبارات المحيطة بها ، بل انما لا نبالغ اذا قلنا انه يكاد يقترب من « الردح » مع الاعتذار للشاعر الكبير . وقد حدث هذا في الوقت الذي اشتهرت فيه أم كلثوم بحساسيتها الفاتكة للكلمات والتعبيرات وما تلقى حولها من ظلال .

في أغنية عليا التونسية « مطلوب من كل مصرى من كل مصرية » كلمة مطلوب تذكرنا بقوائم البقالة والحدادة والمطلوب للجزار .. الخ . ومع ذلك فالمقياس ينبغي أن يظل كما قلنا — ما يحس به الفنان ، لا ما تمليه أصول النقد الأدبي المجرد . اننا بحاجة الى بحث ميدانى يجمع خبرات المؤلفين والملحنين والمطربين في تعاملهم مع الكلمة وما « استصعبوه » منها ، وما غمروه ، وأسباب هذا التغير .. الخ .

وبدراسة هذه الحويلة قد نكون قادرين على اكتشافا معايير « عدم الغنائية » للغة من وجهة نظر الأغنية كجنس أدبي مستقل عن المعايير النقدية للشعر .

٢ — قابلية الكلمة للتلحين : تضعنا وجها لوجه أمام مسألة الوزن والقافية . ولا يعنى ذلك بالضرورة قضية الشعر العمودي والشعر الحر فهذه من قضايا نقد الشعر لا نقد الأغنية .

من حيث المبدأ كل مادة لغوية يمكن أن تلحن ، أى توزع داخل نظام من الإيقاع . ولا يلزم أن تكون هذه المادة اللغوية ذات وزن أو قافية من أى نوع . كل ما على الملحن أو حتى المغنى أن يفعله هو أن يختار نظام الإيقاع الذى يريده ثم يغير أطوال أصوات العلة الموجودة فى النص طبقا لهذا النظام فيطيل بعضها ويقصر بعضها طبقا للكلمات المناسبة . وهذا شئ نفعله نحن فى محاولتنا الغنائية ونرى الآخرين من حولنا يفعلونه — هذا من ناحية عامة .

أما فى الأغنية فهناك درجات لا حصر لها من صياغة الكلمة داخل نظام معين من الوزن والروى ، وإن كانت تكاد تنحصر بين الحدين التاليين :

أغنية نجاة « وبعثنا مع الطير المسافر جواب » — من ناحية — تكاد تكون خالية من الوزن والقافية فى محاولة من المؤلف لى تبدو وكأنها نص خطاب عادى : « حباينا عاملين أيه فى الغربة ؟ مرتاحين واللا تعبانيين ؟ فرحانيين واللا زعلانين ؟ مشتاقين ليكم مشتاقين . من عيونكم محرومين . وابعثوا لنا مع الطير اللى راجع جواب : سلام وكلام .



يمكن يريحنا ، واللا يفرحنا . . . » . وليس في هذه الكلمات التزام بوزن يقسمها الى شطرات واييات يضطر الملحن الى التعامل معها ، مما لا يفرض عليه أى قيد من نوع ما ، وان كان خلو النص من القافية يحرمه من الموسيقية والربط اللذين تعطيهما للكلمات .

في الجهة المقابلة تشكل القصائد العمودية ذات الصورة التقليدية صعوبة خاصة في التلحين . فجريانها على بحر واحد ، ونغمة أصلية واحدة تتكرر في كل بيت ، وانقسام كل بيت الى شطرين متساويين في الحركات والسكنات وفي توزيعها معا ، ثم التزام الأبيات بقافية واحدة — كل هذا يؤدي الى تجميد اللحن وتقليل امكانية التنوع النغمي فيه ، مما يؤدي في بعض الحالات ، وخاصة تلك التي تتطابق فيها « الجملة الغنائية » مع شطرة البيت — يؤدي الى اعطاء اللحن صورة القراءة الشعرية على مصاحبة الموسيقى .

من أوضح الأمثلة على هذا النوع أغنية أم كلثوم من تلحين رياض السنباطي :

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي في الأشهر الحرم  
فقد التزم اللحن التزاما كاملا بالشطرات ( فيما عدا حالة واحدة )  
حتى في الأبيات التي كانت نهاية الشطرة فيها لا تكون معنى مفيدا  
على الإطلاق ، وهي متعددة في القصيدة مثل : « لزمت باب أمر الأنبياء  
ومن » . وكان من الممكن أن تضعف الأغنية لهذا السبب لولا روحانية  
الموضوع ، وصوت أم كلثوم ، وقدرتها الفائقة التي أرست دعائم  
الاستماع والاستمتاع بهذا اللون الذي صار « مدرستها » الغنائية التي  
لا ينازعها فيها أحد . ولهذا لم تلق عزيزة جلال نجاحا يذكر عندما  
غنت قصيدة مماثلة للقصائد التي كانت تغنيها أم كلثوم :

والتقينا بعد ليل طلال من عمر الزمان  
نسيتك طلعة الفجر وجافاه الحنان

من كلمات مصطفى عبد الرحمن — وهو ممن القوا لأم كلثوم — ومن  
تلحين رياض السنباطي — ملحن أم كلثوم — وبلحن شعبيه جدا بالالحن  
التي صاغها لأم كلثوم ( المقدمة الموسيقية الطويلة وتغيير ايقاع اللحن  
مرتين على طول الأغنية ) . فعلى الرغم من جمال صوت عزيزة جلال  
وعمقه وقوته واتساعه فان رتابة اللحن والتزامه بالشطرات مع طول  
القصيدة في الوقت الذي غاب فيه روح الانفعال الجماعي والحضور  
والرابطة التي كانت أم كلثوم تقيمها مع الجمهور — كل ذلك قد أثر على  
الاستمتاع بالأغنية .

ولكن غناء القصيدة من البحور التقليدية — أو من الأوزان  
الملتزمة — لا يعنى دائما جمود اللحن أو رتابته . ذلك أن هناك طرقا  
قد يتبعها المؤلف الملهم الذى يكتب أغنية فى صورة القصيدة ، وطرقا أخرى  
قد يتبعها الملحن الذى يختار لألحانه قصائد من الشعر لم تكتب أصلا  
للغناء — هؤلاء قد يتبعون طرقا عديدة للخروج من قبضة البحر والقافية .  
وتتلخص كل هذه الطرق — على اختلافها — فى جعل ما يمكن أن يسمى هنا  
« **الجملة الغنائية** » — وليس البيت أو الشطر — وحدة النغمة .

من هذه الطرق — وهى نادرة وتحتاج الى مهارة خاصة من  
المؤلف — ضم عدة شطرات فى جملة غنائية واحدة ، فتخف قبضة  
البحر على اللحن ( لعل هذا هو السبب فى اعتبار هذا نوعا من الضعف  
فى الصياغة الشعرية عند القدماء ؟ ) .

ومثالها من ابداع الثلاثى العظيم ( بريم وزكريا وام كلثوم ) :  
انا فى انتظارك خليت نارى فى ضلوعى وحطيت  
ايدى على خدى وعديت بالثانية غيابك ولا جيت  
ياريتنى عمرى ما حبيت

من هذه الطرق أيضا — وهى عكس الطريقة السابقة — تضييع  
معالم الشطر والبيت بخلق وحدات صفرى داخلية ، أو جمل غنائية لها  
وزنها وإيقاعها المتسق ، وقد يكون لها رويها أيضا ، مع الاحتفاظ  
لها بحرية الرجوع الى الروى العام أو حدود الشطر . طبقا لمقتضيات  
النغمة والمعنى . وبهذه الطريقة تصبح « الأبيات » ذات إيقاعات  
متعددة — بل وقوافى متعددة أيضا فى بعض الأحيان — تتبادل فيما بينها  
على التوالي وتشد كيان السامع كله نحو القفلة الكبرى وهى صوت  
الروى العام .

من الأمثلة على هذا النوع ( تقريبا من بحر البسيط ) وهى أيضا  
للالثلاثى المبدع بريم وزكريا وام كلثوم :

أهل الهوى يا ليل — فاتوا مضاجعهم — واتجمعوا يا ليل — صحبة  
وأنا معاهم — يطولوك يا ليل — من اللى بيهم — وانت يا ليل بس — اللى  
عالم بيهم فيهم كسير القلب — والمتألم — واللى كتير شكواه — ولم يتكلم  
وبالإضافة الى كسر الرتابة التى قد تفرضها وحدة البيت فإن  
استخدام **الجملة الغنائية** كوحدة للنغم ، وهى كما قلنا ذات أطوال  
مختلفة ، يسمح بتغيير النغمة والإيقاع العام للأغنية كلها . مثال على  
ذلك فى أغنية أهل حياتى ( كلمات أحمد شفيق كامل وتلحين عبد الوهاب  
وغناء أم كلثوم ) حيث يتم الانتقال من جزء ذى ثلاث جمل غنائية متساوية  
فى الطول تقريبا :

أهل حياتى — يا حب غالى — ما ينتهيش  
يا أحدى غفوة — سمعها قلبى — ولا تنسيش  
الى جزء ذى أربع جمل غنائية متساوية فى الطول :

أحكلى قول لى — ايه م الأمانى — ناقصنى تانى — ونا بين ايديك  
ثم الى جزء آخر ذى أربع جمل غنائية متناسقة فى الطول ( طويل —  
قصير — طويل — قصير ) :

عمرى ما دقت حنان فى حياتى — زى حنانك  
ولا حببت يا حبيبى حياتى — الا عشائك

اعتماد الأغنية الحديثة — سواء من القصيدة تقليدية الوزن — أو من  
غيرها — على الجملة الغنائية بدلا من الشطر والبيت فى التأليف والتلحين  
هو من أهم الأسباب فى النجاح الذى حققته أحب الأغانى المعاصرة .  
الأمثلة أكثر من أن يحصوها عد :

أغنية محرم فؤاد الجهيلة كلمات سيد مرسى وتلحين بليغ حمدى :  
يا سلام يا سلام — قال جاي بكلام — وكأته ما فيش — كان  
بيننا خصام ضيع لى سنين — من عمر حزين — على شوق الهوى جرحه  
وتعبنى معاه — من قوله آه — على قلبى اللي ما رجه .

قابلية الكلمة للتلحين تبدأ من المؤلف بالطبع وتستلزم منه شيئا أكثر  
من مجرد القدرة الابدعية . ذلك أن عليه أن يقيم بناء الأغنية اللفظى  
والمعنوى ويتسجها معا بطريقة تسمح بالكبر قدر من المرونة فى اللحن  
والتنوع فيه . للأغنية العربية تتميز بأنها تميل للطول نسبيا ( بالقياس  
الى الأغنية الغربية مثلا ) . ولذلك فابقاؤها داخل الشكل الغنائى الواحد  
أو داخل المقام نفسه دون تفرعات عليه ( على الأقل ) قد يضعفها ويقلل  
من اقبال الجمهور عليها . فالجمهور بطبعه يحب التغير وتطوير النغمة  
وحتى اذا أعطاه الملحن بداية عذبة للأغنية فانه يطلب المزيد من  
التفرعات والانتقالات . وهذه مهمة صعبة على الملحن ويحتاج فى أدائها  
الى كل العون الذى يمكن أن يقدمه له المؤلف .

المؤلف الملهم العارف بغنون الغناء يعاون الملحن فى هذا الشأن  
بتغيير طول الجملة الغنائية ، وتغيير نوعية الإيقاع ، وتغيير طبيعة  
الروى ، وان كان ذلك يتم تلقائيا فى كثير من الأحيان .



اغنية أبدا لن تركع اعلامى أبدا ( من كلما تـابراهيم القرزى والـحان رياض السنباطى وغناء فايدة كامل ) كتبت فى ساعات الصدمة الاولى التى اجتاحت الأمة بعد هزيمة ١٩٦٧ . وهى تعكس العواطف المتباينة التى اجتاحت الشعب فى ذلك الوقت : رفض الهزيمة — العزم على الاستمرار فى النضال — الأمل فى مستقبل أفضل ( على الرغم من أن نغمة الرفض الغاضب هى السائدة فيها ) . وقد تجاوب الايقاع فى الأغنية مع كل هذه العواطف فى صورة تقطع بأن الأغنية لم تولد مجرد كلمات مكتوبة على الورق . فالإيقاع فى الكوبليه الأول منها يهدر بالرفض الذى عبرت عنه جموع الشعب بعد أن خرجت الى الشارع لتعبر عن غضبتها :

أبدا لن تركع اعلامى أبدا أبدا  
أبدا لن تغرب أياى أبدا أبدا  
أبدا لن تبكى انقامى أبدا أبدا  
وبعزم حر مقدام أبدا لن تركع اعلامى  
ثم يتغير الانفعال فى الكوبليه الثانى من مجرد الرفض الى العزم على النضال والبناء فيهدأ الإيقاع قليلا وتطول الجمل :

أبدا لن تركع اعلامى وسارفعها بجبين الشمس  
لتعرف بالملأ الأعلى وتغنى الحان الفردوس  
ثم يستريح أكثر فينزاح جانباً من هذه الغيوم الداكنة لنرى من خلالها مستقبلاً أفضل ، فيتغير الإيقاع تغيراً كاملاً مع نغمة التفاؤل :

غدا نطل بالصباح الأخضر  
على الجبين العربى الأسمر  
على بلاد الحب والاخوة  
على بلاد الخير والنبوة  
ويقال أن الأستاذ السنباطى لما قرأ هذه الأتشدود أعجب كثيراً بها وخاصة بالنقلات الإيقاعية الثلاث وقال أن هذا التغير فى النبض من عمل شاعر حقيقى . وأنا أود أن أدارك فأقول : لعله قصد « كاتب أغنية » حقيقى .

وتحفل كثير من الأغاني الناجحة بأمثلة كثيرة على هذه المقدرة . وقد كان يرم التونسي من المبدعين فى هذا الفن . وقد وصل إبداعه الى حد القدرة الهندسية الفائقة فى النسق الذى ابتكره فى مواويل « الاولى ... والثانية ... والثالثة ... » حيث تنمو الجمل الغنائية نمواً هندسياً ترتبط فيه كل إضافة بما قبلها وبما بعدها على الحورين الأتقى والرأسى عن طريق التوازن فى الإيقاع والروى وامتداد المعنى فى بناء يشبه درجات السلم ، بحيث يسمح للحن أن يبلغ أعجازه فى تقلباته ، بينما يسير المستمع نحو هذه التقلبات على طريق يمزج له فيه بين التوقع والمفاجأة :

يبدأ الموال بارساء الوحدات الأساسية الثلاث متوخيا أن تكون كل وحدة كاملة لغويا ومعنويا وإيقاعيا في حد ذاتها ( أى تكون جملة غنائية مستقلة ) ولكن تكون في الوقت ذاته قابلة للامتداد لغويا ومعنويا :

الأوله في الغرام والحب شبكونى

والثانية بالامثال والصبر أمرونى

والثالثة من غير معاد راحم وفاتونى

ثم تأتى المرحلة الثانية امتدادا للمرحلة الأولى من كل الوجوه ، وتتم عن طريق اضافات كاملة من النواحي اللغوية والمعنوية والإيقاعية ولا تتناسب فقط مع الجمل الغنائية السابقة عليها بل تكون أيضا مثلها قابلة للامتداد لغويا ومعنويا . وبسبب هذه الإضافات التى تغنى الموضوع تصبح الاعداد للوحدات الأساسية مصدرا لنشوة المستمع لا للمله .

الأوله في الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين

والثانية بالامثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين

والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولولى فين

وأخيرا تأتى المرحلة الثالثة وفيها تبلغ النشوة لدى السامعين حدما الأقصى ، ويسابق بعضهم في محاولة تخمين الإضافات الجديدة — بعد أن اكتشفوا جانبا من التكنيك — فقط ليكتشفوا مرة أخرى أن ما جاء به بريم ليس مجرد حشو ، بل ثراء حقيقيا إيقاعيا ومعنويا . وتلعب الإضافات هنا دورا هاما في تجديد نشاط السامع ودفع الملل عنه وإبقاء اهتمامه على أشده :

الأوله في الغرام والحب شبكونى — بنظرة عين — قادت لهيبى .

والثانية بالامثال والصبر أمرونى — وأجيبه منين — احترار طبيبى .

والثالثة من غير معاد راحوا وفاتونى — قولوالى فين — سافر

حببى .

من التغيرات التى يقدمها المؤلف في بنية الأغنية والتى تقتضى بالضرورة تغيرا كاملا في اللحن المزج بين الأغنية الخفيفة ( الطقطوقة أو الأغنية الشعبية ) والموال . وقد اشتهر الفنان فريد الأطرش بفناء هذا النوع لمعرفته بمزاج الجمهور ورغبته في التغير والتنويع من أجله ، إذ كان فريد — كما يقول الفنان عبد الوهاب — يجيد معرفة رغبات الجماهير ويجيد التعامل معها ، ويجيد تلبيتها .

ومن أمثلة هذا اللون — من تأليف بريم القونسى أيضا — أغنية « هلت لىالى » ، اذ تبدأ بثلاثة كوابليات في صورة أغنية شعبية ، ذات جمل غنائية متنوعة الإيقاع :

هلت ليالى حلوة وهنية — ليالى رايحة وليالى جيه  
فيها التجلى — دايم تملى — ونورها ساطع — من العلالى  
هلت ليالى

ثم تنتقل الى الموال فى بيتين تنضم الشطرات الثلاث الأخيرة فيهما فى  
جملة غنائية واحدة مما يخفف قبضة الوزن العام ويسمح لفريد أن يرتجل  
فى اللحن ويتفرع فى المقام ما شاعت له اللحظة :  
ساعة رضاك يا الهى أسعد الأوقات أنا أسألك يا رفيع العرش والدرجات  
بجاء نبينا محمد سيد الكونين تنعم على المؤمنين باليمن والبركات  
ثم يعود مرة أخرى الى الأغنية الشعبية ليختتم بثلاثة أسطر من المقام  
الذى بدأ به مع التنويع أيضا فى الجمل الغنائية :

فى نور جمالك اللى تجلى — أعيادنا هلت مع الألهة  
فرحة ومسرة — الله أكبر — على أمة حرة — الله أكبر  
يا رب زحنا — وخذ بايدنا — واحفظ بلادنا — اليوم وبكرة  
فى الموال كان فريد الأطرش بما أوتى من صوت وأسمع المسافات  
وبتمكنه فى الفن يرتجل ، ويقدم العرض الصوتى الحر فيبدع ويسبح  
بالجمهور — كل مرة — فى سموات لم يطرقها من قبل ، ويشقق المقامات  
ويفرع عليها ليعود فى النهاية من حيث بدأ ، خاتما بالقفلات « الحراقة »  
التي اشتهر بها ، والتي تفقد الجمهور وعيه وتماسكه .

وقد اختفى هذا النوع من التأليف ( وهو الخلط فى الأغنية الواحدة  
بين الموال وغيره ) تقريبا — على ما نعلم . ويرجع السبب فى ذلك الى قلة  
المقدرة الغنائية وضالة المساحة الصوتية للمطربين عموما فى الوقت  
الحاضر ، مع ما يقتضيه غناء الموال من قدرة على الغناء فى طبقات عالية .  
وهذا أمر يؤسف له ، لأن الموال جزء من ضمير الأمة الغنائى ، وهجرة  
نهائيا — بدلا من تطويره ، واحلال أشكال ليس لها مثل أصالته محله —  
قد يحدث عنه على المدى البعيد ، فى ميدان التذوق العام للغناء ، مثل  
ما حدث فى ميدان التذوق العام للشعر .

ولكن الرغبة فى التغيير ، ومنع الرتابة فى النص أو فى اللحن ( وهما  
متشابكان عضويا ) قد يعرضان الفنان للنقد . فقد وصف عبد الوهاب  
شيخ الفنانين فى العصر الحديث بلا منازع — الفنان فريد الأطرش بأنه  
« كان يصيبه الملل قبل أن ينتهى من اللحن الواحد ، أو الأغنية الواحدة »  
ثم يضيف « انتهى نكرت من قبل أغنية « أنا واللى باحبه » كنموذج للتفكير  
الموسيقى الهندسى والنابع والعالى المستوى . ولكن ، قبل أن تصل  
الأغنية الى منتصفها كنا نفاجأ بفريد وقد نقلنا موسيقيا الى شيء آخر



تماما فى مقطع « انت روحى ... وانت قلبى ... الخ » . ان تلك النقلة تتميز طبعا بالسهولة والشعبية والإيقاع الراقص ... كل هذا جميل ... ولكنها تمثل جوا آخر مختلفا تماما عن الجو الذى بدأ منه لحن « أنا واللى باحبه » . ولكن ... هكذا كان فريد الأطرش ! لقد أحب الجمهور دائما ، وعمل ألف حساب دائما ، ونجح فى التعامل معه دائما .

ومع ذلك يبقى السؤال الخالد : أيهما له الأسبقية ؟ « الأصول الفنية » أم « احساس الجماهير » ؟ نحن لا ندعى أن الحكم فى هذه القضية لنا ، خاصة فى مواجهة رأى الفنان الكبير . ولكننا فقط نود أن نذكر أن ما يسمى « بالأصول الفنية » ليس ألا مجرد تراكمات من الخبرات التى تركها الأفراد خلفهم . وحركات النهضة — فى كل الميادين بما فى ذلك ميدان الفن — بدأ معظمها على أيدي الخارجين على «الأصول» المعروفة فى زمانهم . والأيام وحدها هى التى تثبت أى التجديدات تستحق البقاء .

### ٣ — مساهمة الكلمة فى خلق الجو المطلوب للأغنية :

من الضرورى أن نشير أولا الى أن ما يسمى « بالجو المطلوب للأغنية » هو معنى مركب وشديد التعقيد . وإذا كان من الضرورى أحيانا — لسهولة التصنيف — أن نصنف أغنية ما بأنها « وطنية » أو « عاطفية » أو « دينية » ... ، الخ فإن من الواجب أن لا نعتقد — ولو للحظة واحدة — أن هذه العناوين تعبر عن الواقع تعبيرا حقيقيا . ذلك أنه لا يوجد ما يسمى بالعاطفة المفردة . فالذى نسميه « بالوطنية » مثلا يمكن أن يكون مركبا من الحب والاعتزاز والشعور بالقهر والرغبة فى الانتقام وأشياء كثيرة تختلف حسب الوطن ، والفترة التاريخية التى يمر بها ، والشخص ، والعمر ، والتعليم ، والطبقة الاجتماعية ... وغيرها . والذى يكتب « أغنية وطنية » قد يحاول أن يعيش بنا فى أى من هذه الأجواء أو فى عدد منها فى الوقت ذاته . وكما أشرنا فى المقال السابق فإن أغنية فيروز « القفس زهرة المدائن » تجيش بعواطف متراكبة : الصدمة ، اليأس ، الفضب ، الضراعة ، القهر ، الذكرى ، الابتهاال ، الحزن ، الاستمرار فى الكفاح وغيرها .

مساهمة الكلمة فى الجو المطلوب للأغنية هو دورها الأساسى نسبيا — وإن كان خلق هذا الجو قطعاً لا يختص بها وحدها . فالمعروف أن لكل من المقامات الموسيقية جوه الخاص ( يقال مثلا أن مقام السيكا مناسب للجو الدينى ) والملمحنون يختارون للكلمات المقام المناسب لموضوعها — ولكن بالطبع حسب احساسهم هم وفهمهم الخاص للموضوع . ولذلك فتحن حقيقة فى حاجة الى عمل احصاء على الاغاني التى لحننا فعلا ، وكذلك عمل استبيان لآراء الملمحنين للوصول الى اكتشاف نوعية

العلاقة — أو العلاقات — النفسية الموجودة في مجتمعنا بين المقامات الموسيقية والموضوعات المختلفة ، وعدم الاكتفاء بمجرد الاعتقادات أو التقاليد التي يظن انها شائعة .

ومع أن المفروض أن الكلمات حقيقة هي التي تقرر نوعية الجو المناسب الذي سيكون للأغنية ، وتقتصر الاتجاه الذي يأخذه اللحن والصوت — فإن هناك صعوبات — ناشئة من طبيعة الفن — تجابه الكلمات وتخلق لها ما يمكن أن يسمى « حاجز الصوت » يتعين عليها أن تتغلب عليه في رحلتها ابتداء من الورق ( حيث تكون مجرد نص ) وانتهاء بالهدف الذي تسعى اليه وهو التأثير على الجماهير :

أهم هذه الصعوبات أن الأغنية تتوجه الى طبقات الشعب جميعا ، أى الى جمهور يمثل الأميون وأشباههم فيه أكثر من ٧٠٪ وحتى نسبة الـ ٣٠٪ الباقية يتمتع أغلبها بحظ قليل من الثقافة والمعرفة والقدرة على تذوق الكلمة المعقدة . فإذا أضفنا الى ذلك أن الجمهور يتلقى الأغنية سماعا ولا تسنح له الفرصة لقراءة الكلمات واستيعابها وتدبر معانيها ، وأن النطق يتم بسرعة كبيرة نسبيا ، كما أن معظم المطربين الآن — بكل أسف — ممن لا يحسنون النطق ، ومن ضيعوا المخارج بالأصوات اللغوية ، ومن ماضى الكلمات ( كان لحفظ أم كثوم للقرآن في مطلع حياتها أفضل الأثر في صفاء مخارجها وقدرتها الرائعة على إيصال الكلمة — وخاصة الكلمة الفصحى الصعبة — الى وعى نسبة كبيرة من الأميين ) أن جانباً من الكلمات يفرق وسط الآلات الموسيقية ، وأن كثيراً من أجهزة الاستقبال ( الراديو أو المسجل أو التلفزيون ) ليس في حالة ممتازة كما ينبغي للمحافظة على نقاوة الصوت ، وأن الجمهور كثيراً ما يسمع الأغنية دون انصات حقيقى ( البعض يتكلم أو يؤدي أعماله اليومية ) . إذا أضفنا كل هذه المعوقات التي نعاني منها جميعاً ونعرفها جيداً لأدركنا السبب في عدم قدرتنا على التقاط جميع كلمات أغانينا المفضلة ، ولقدرنا مدى عظم المعجزة التي تتحقق في كل مرة يسمع فيها الجمهور أغنية ويدرك ما تريد أن تقول .

تجابه الكلمة في الأغنية صعوبات لا تجابهها الكلمة في الشعر . ذلك أن عليها أن تستجيب لمطلبين من شأنهما أن يكونا متناقضين : الأول أن تكون واضحة سهلة شائعة في الاستعمار بعيدة عن العمق في المعنى ما أمكن حتى تصل بكل أحياءاتها وظلالها وكل ما لها في الجو اللغوى الذي يخلقه لها المؤلف على الورق — تصل الى جمهور غالبية من قلوب الحظ من الثقافة ويستمتع الى الأغنية في ظروف أقل من المطلوب . الثانى أن تكون كما تقول الفنانة شادية — « جديدة جيدة غير مستهلكة تعبر عن مشاعر المطرب

ومشاعر الفنان « ... كلمة فيها الجدة والابتكار في العبارة لا لى تحوز رضا المطرب والمحسن فقط بل أهم من ذلك لتجذب انتباه الجمهور وتبعث المتعة في نفسه وتحقق تجاوبه في الوقت ذاته .

وليس من المفيد أن نلجأ الى ميدان الشعر للاستفادة به في حل هذه المعضلة . ذلك أن الخصائص الفنية للأغنية تتبع من طبيعتها باعتبارها جنسا ادبيا سماعيا وجماهيريا بينما تتبع الخصائص الفنية للشعر باعتباره في الوقت الحاضر ( بما في ذلك الشعر العامي والزجل العامي ) جنسا ادبيا كتابيا وللخاصة . أي أننا نرى الأغنية — من وجهة نظر المتلقى — جنسا يقوم على الانطباع بينما يقوم الشعر على التأمل ( أنا صرح لنا أن نصل بالأمر الى هذا التبسيط المخل ) .

لقد احصنا على فكرة التناقض هذه لأننا نرى فيها أساس الابداع في الأغنية . وكل الأغاني التي نجحت قابلت هذه المشكلة وجها لوجه وتعاملت معها بطريقتها الخاصة . ومع ذلك فاستعراض الأغاني العذبة الناجحة والمحبوبة من الجماهير يكشف عن أن كل هذه الطرق التي حل بها الملهمون من عباقرة التأليف الفنائى هذه المعضلة ترجع عموما الى فكرة أساسية واحدة هي : استخدام لفظة الحديث العادية والتعبيرات الشعبية الشائعة كالأمثال والكليشيهات وكذلك استخدام مجموعات الكلمات التي بينها وبين بعضها الفة في الاستعمال العام بحيث لو تكرت الكلمة الأولى منها استدعت الى ذاكرة السامع قرينتها ( مثل العيش و ... — الشاى و ... — المنيل أبو ... الخ ، فهذه التعبيرات تستدعى كلمات الملح والسكر وأوية على التوالي ) . فاستخدام هذا النوع من اللفظة يحقق المطلب الأول وهو الوضوح والسهولة وشيوع الاستعمال . ثم أنهم يدخلون على هذه التعبيرات تفييرات اما بالحذف أو بالاضافة أو باعادة التنظيم أو وضعها في سياق جديد ، وبذلك يحققون المطلب الثانى وهو الجدة والابتكار في العبارة .

سيد هذا النوع من التكنيك هو في رأى الخاص بيم التونسي . ويأتى بعده كثيرون ممن اقترنت نهضة الأغنية المعاصرة بأسمائهم : مرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وأحمد رامى وعبد الوهاب محمد واسماعيل الحبروك وأبو السعود الابيارى وطاهر أبو فاشا وعبد الرحمن الأبنودى وصلاح جاهين ، وغيرهم وغيرهم . الأمثلة الآتية تتحدث عن نفسها ولا تحتاج الى شرح :

فمن التعبيرات الشائعة التي تستخدم في سياق جديد يفاجئ السامع ويدهشه ويمتعه في نفس الوقت :



وبدال ما قول حرمت خلاص أقول يا ربى زدنى كمان  
 أسقيه ينوبنا ثواب واللأ أرد الباب  
 ومن استخدام التعبير الشائع مع لغة الحديث اليومية :  
 تعتب علينا لينه ؟ أنا ف ايديه ايه ؟  
 الهى يحرسك م العين وتكبر لى يا محمد  
 ومن استخدام الأمثال :

صبح الصباح قوم يا عطية دا الرزق يحب الخفية  
 ومن استخدام لغة الحديث اليومية :  
 وعشان أنول كل الرضا يومأتى أروح له مرتين  
 طوف بجنة ربنا فى بلادنا واتفرج وشوف  
 خاف الله ريحنى ما تتعبنيش خاف الله ارحمنى ما تظلمنيش  
 وآلاف الامثلة غيرها .

ان استخدام الكلمات الشائعة — كما يقول مصطفى ناصف نقلا  
 عن البيوت — يحرز للشاعر أجمل الانتصارات .  
 بعض المؤلفين يحل هذه المعضلة لا عن طريق استخدام التعبيرات  
 الشائعة ، بل عن طريق الإيهام باستخدام تعبيرات شائعة بينما هم فى  
 الواقع يستخدمون تعبيرا جديدا وان كان موازيا لتعبير شائع . كما نرى  
 فى مطلع أغنية صباح لفاروق شوشة : « والله واتجمعنا تانى يا قمر . »  
 فهذه العبارة تتسرب الى ذاكرتنا وتدغدغ أحاسيسنا ربما عن طريق التعبير  
 المعروف « والله ووقعت يا بطل » بكل ما يحيط به من ظلال .

ان استخدام التعبيرات الشائعة ولغة الحديث اذا تم ببراعة ،  
 كما فى الامثلة السابقة ، فانه — الى جانب بقاء اللغة قريبة التناول —  
 يصل بالأغنية سريعا الى الأجواء التى يهدف اليها المؤلف ومن أقرب سبيل .  
 فالكليشيه وغيره من العبارات الشائعة فى الاستعمال العام ، عادة  
 ما تتجمع حولها طائفة معينة من العواطف والأحاسيس التى لا يزيدها  
 الاستعمال الا تأكيدا ورسوخا . فاذا استخدم المؤلف الكليشيه فى الأغنية  
 فى سياق مفاجىء مثل :

ماشى كلامك على عيني وعلى راسي  
 ياريت أنا أقدر اختار ولا كنت أعيش بين جنة ونار  
 خليكوا شاهدين على حبايبنا خليكوا شاهدين

او اذا سار المؤلف بالسامع فى عبارات عادية من الحديث أو  
 الأوصاف المعتادة ثم فاجاه بواحد من التعبيرات أو الكليشيهات الشائعة  
 مثل :

يا أسمر، يا جميل — يا أبو الخلاخيل — ياللى المنديل راح ياكل من  
حاجبك حته .

او بمثل سائر مثل :

على ايه تجرى كهاية علينا **العمر يجرى من حوالينا**

او. اذا اعطاه تعبيرا شائعا ولكن بعد أن غير سياقه مثل :

يا مصر يا شهيد الأمانى **الحب فيكى ليه طعم تانى**

اذا فعل المؤلف واحدا أو أكثر من مثل هذه الأشياء فان تأثير  
الكليشيه يكون بمثابة كبسولة **التفجير العاطفى** اذا. جاز لنا أن نستخدم  
هذا التعبير الدرامى .

كلمة « مناهدة » على الرغم من شيوعها فى الاستعمال العام فى  
مستوى معين من لغة الحديث ، إلا أن استعمالها فى مقام العشق يعطيها  
شحنة عاطفية هائلة تكفى لاستحضار مواقف وصور ذات خيالات معينة .  
فاذا أضيف اليها بمفاجأة تركيبية « ياخى دهنده » لم يبق لدى السامع  
أى قدر من المقاومة :

على خده يا ناس ميت وردة

قاعدين حراس **بمناهدة**

ومنين ينباس **ياخى دهنده**

على أن استخدام الكليشيه أو التعبير الشائع بالمعذب وإن كان له  
قدرة الارتفاع بالسامع الى الأجواء المطلوبة من اقرب سبيل إلا أنه  
لا يستطيع وحده أن يبقيه هناك طويلا . ولذلك يلجأ المؤلف الى محاورة  
السامع بل ومخاتلته واستبقاء انتباهه بطرق كثيرة من أهمها استخدام  
الرمز بدرجات مختلفة من القرب والبعد فى الغموض :

اغنية « سمعت وردة » : كلمات مرسى جميل عزيز والحنان محمود  
الشريف وغناء أحلام ( تبدأ بداية بريئة يحسبها معها السامع حقيقة من  
أغاني الزهور :

سمعت وردة بتقول لوردة **الذنيا حلوة قوى النهاردة**

ولكن صوت أحلام الدقء يبدأ فى ايقاظ الشكوك — على الاقل فى  
نفس بعض السامعين — عندما تحكى «الوردة» عن «الفجر» الذى تفتح له  
قلبها واتسعت عيناها لندائه :

**الفجر لما نده عليا — فتحت قلبى — ومليت مينيه**

وتقوى الشكوك عند السامعين ويدركون أن الأغنية ليست كما تبدو  
لاول وهلة ، وإن كانوا يتخيلون انهم « يكتشفون » حقيقة الانمر بمهارتهم  
الخاصة ، بينما نبرات الانثى فى حواشى صوت أحلام تستحثهم على  
الطريق ولا تدع لهم فرصة الخطأ :

م النور عرفته — أول ما شفته — في كل لحظة — يقرب شوية  
وينكسر خاتم السر :

وباس خدودي — وهز عودي — في نسمة رايحة — ونسمة جاية —  
ولقيتنى وردة — وبالجمال ده

ويدرك السامعون او معظمهم على الاقل انهم كانوا في الواقع ضحية  
« خداع لذيذ » ، وانهم كانوا حقيقة لا يستمعون الى حوار « وردة » مع  
الأخرى ، بل كانوا يشهدون « معجزة النضج » في أحلى فترات العمر .

ولا يقلح ختام الكويليه بشيء شبيه بالمطلع : « والدنيا حلوة قوى  
النهاردة » في استمرار « الخدعة » ، بل بالعكس يذكر السامع بحلاوة  
الصورة الخارجية للرمز وجمال التوازي بينها وبين الصورة الداخلية ،  
كما يكشف لهم الطريق الذي سار فيه الرمز من البداية .

وعند هذه المرحلة يستطيع السامع أن يجلس الى الوراء ويسترخي  
مستمعا بتطوير الرمز وصياغته في صورة جديدة ، ومستغنيا بصوت  
احلام بينما يعطيه تغير اللحن متعة اضافية ويبعد عنه كل امكانية للملل :

لمحت نسمة مروحة بتقول لعين نايمة الضحى  
يا روى لو فات الندى ولقيكى صاحبة مفتحة

ثم يتغير لاوزن واللحن أيضا هنا بينما يصل السامع الى حل الرمز  
بدون اعمال للفكر هذه المرة بل بإدراك لا حدود له :

معدت متزوقة لما الندى يجينى وكنت متشوقة لكاسه يروينى  
ولما فات الندى وشم انفاسى ميل على خدي دا بكاس ملا كاسى  
ولقيتنى وردة وبالجمال ده والدنيا حلوة قوى النهاردة

أغنية « يا حمام البر » ( أيضا من تلحين محمود الشريف وغناء احلام  
ولكن من كلمات صلاح جاهين ) تستخدم الرمز أيضا ولكن بعق أكثر .  
فقد كتب صلاح جاهين هذه الأغنية مع فرحة تحقق الأمنية الكبرى التى  
جاهدت لتحقيقها أجيال ما قبل الثورة في مصر : جلاء الانجليز عام ١٩٥٦  
بعد احتلال دام ٧٤ عاما . ومن بين الصور التى كان يمكن أن تأخذها  
الفرحة اختار صلاح جاهين وتر الحزن فتذكر الشهداء والمكبتين  
والمتهورين على أنفسهم ، هؤلاء الذين رزحوا تحت ثقل الكابوس طويلا ثم  
لم يعيشوا ليشهدوا معجزة زواله . ولكنه يعبر عن هذه الفكرة في تركيبة  
من الرمز يمكن أن نصفها بأنها متعددة الدرجات ، وكلها تدور حول استخدام  
الاحاسيس التى يثيرها استخدام « الحمام » في مستويات اجتماعية  
وحضارية مختلفة وتقوم على درجات شيوع « الاستدعاء اللغوى » لهذه  
اللفظة في التراكيب : حمام البر — يا حمام اقرد جناحك — وحمامنا في  
العلالى .

في الدرجة الأولى « حمام البر » الذي يرمز للشوق « للمحبيب البعيد الذي لا أمل في لقائه » في تقاليد الأغنية المصرية . تبدأ الأغنية بخمس جمل غنائية متوازية النغمة سريعة الإيقاع تشترك الأربع الأولى منها في روى واحد ويؤدى اختلاف الجملة الخامسة في الروى دور القفلة ، ولكنها قفلة ممدودة تناسب نغمة الحزن السائدة . الجملة الأولى في الأغنية تعبر شائع مثير للانتباه يلخص الدرجة الأولى للرمز فيخيل للسامع أنها أغنية شوق الى الحبيب الغائب . ويقوى هذا الاحساس عنده صوت أحلام وما يشوبه من نغمة حزن قديم لا تخطئه الآن :

يا حمام البر سقف — طير وههف — حوم ورفرف — على كتف  
الحر وقف — والقط القفلة

يتقدم الرمز في الجزء التالي من الأغنية الى درجته الثانية : البشرى بعودة أسباب السلامة والأمن للشعب الذي كان مقهورا مغلوبا على أمره وليس له الحرية على أرض وطنه . ولكن البشرى تذهب أولا الى رمز المعاناة في مصر : الحمام ( دى بلادنا خد براحك ) الذي تعلم بالتجربة المريرة في دنشواي أن الصقر الكريه قد ملك عليه الجو فحرمه من حريته فوق أرضه فطوى جناحيه وأصبح يفكر ألف مرة قبل أن يضرب بجناحه في سموات بلاده كما شاء الله له أن يفعل . ومع بدء المرحلة الثانية في الأغنية يتغير الإيقاع ويتغير نسق الجمل الغنائية وأطوالها ، ويتغير حرف الروى ( مما يسمح بتغيير في اللحن وابقائه حيا ) وإن كان نظام الروى يبقى كما كان للربط بين عناصر الأغنية :

سلامات يسعد صباحك      دى بلادنا خد براحك  
يا حمام اقرد جناحك      تسلم ان شاء الله

ثم تصل الأغنية الى قلب الرمز : الرفاق من الشهداء الذي لا يسمعون صيحة البشرى ولا يهرعون ليملأوا صدورهم من نسيم الوطن الذي طهرته دماؤهم الغالية من أنفاس المستعمر :

يا رفاقي الجو خالى      وحمانا في العلالى  
ياما كان السهم غالى      والطبيب الله

تعتقد الرمز وعمقه النسبي في هذه الأغنية التي تعد في رأي من أفضل ما كتب صلاح جاهين — ومن أفضل أغاني عصر نهضة الأغنية المعاصرة — لا يحرم الأغنية من الروعة في جميع مستوياتها . ومع ذلك فمن حقنا أن نتساءل عن نسبة المستمعين الذين سيخلقون مع صلاح جاهين في الأجواء التي أرادها للأغنية ؟ ولكن هل لذلك أهمية حقا ؟ إن اختيار نغمة الحزن للحن كله — وهى القاسم المشترك بين كل درجات الرمز ابتداء من الحبيب المفارق الى الشهيد الذي ضحى بدمه الثكى ( بل هى في قلب كل العواطف



التي تجيش بها النفس المصرية ) — هذه النغمة هي التي ربطت طبقات الأغنية وضممتها معا برباط وثيق . ويبدو أن الملحن قد قرر أن جمهور المستمعين — وهم الأولى بالرعاية — لن يصلوا الى قرار الرمز ، وانهم سيحلقون في مستوى « فراق الحبيب » ، ولعل اختيار صوت احلام بما له من ارتباطات معينة في المجتمع يمتشى مع هذا الرأي .

لقد استطاع ثلاثي أغنية « يا حمام البر » على الرغم من التدخل الفكري التاريخي الذي بنيت عليه — أن يحقق لها قيمة فنية رائعة وأن يصل بها الى مستوى عال من « التفنى » على كل درجة من درجات الرمز . فكلمات الأغنية مبنية على جمل غنائية متوازنة في الإيقاع والروى ، وعلى استخدامات ناجحة للتعبيرات الشائعة وترتيب لدرجة شيوعتها في المجتمع ، كما أنها تفسح مكانا لكل من الصوت واللحن لكي يؤدي كل منهما دورا أساسيا في خلق الجو المطلوب . وكانت النتيجة المدهشة أغنية تستطيع كل طبقة من طبقات المستمعين أن تتجاوب معها ربما بذات القدر .

ان كثيرا من الاغاني يحاول أن يقدم ما يسميه المؤلفون « بالفكرة الجديدة » أو « غير المطروقة » . ومهما كان المقصود بذلك فان هذه مسألة ينبغي أن تؤخذ بحذر شديد والا انقلب الأمر أحيانا الى نوع من المعادلات الرياضية كما نرى في أغنية عابدة الشاعر من الحان جمال سلامة وكلمات صلاح جاهين ( أيضا ) :

الورد اللي حوالينا	والشمع اللي في ايدينا
معناه اننا يا حبيبي	هنعيش في تبات ونبات

( ورد + شمع = زواج ) . معادلة أقلت التعبير الشعبي « هنعيش في تبات ونبات » وأضاعبت فرصته . ( ولكن من يلوم الفنان اذا كانت زفة العروس لا تساوى عنده طرد الانجليز من مصر ؟ ) .

أو ينقلب أحيانا الى نوع من « الشطارة » الزائدة عن الحد ، أو حتى « الفوازير الفاترة » مثل أغنية عبد اللطيف التلباني من كلمات محمد اسماعيل والحان مرسى الحريري :

هدية حماتي — فداها حياتي — وترخص فداها  
 هنايا وروحي — وبلسم جروحي — وحلم رضاها  
 هدية حماتي — شريكة حياتي



لقد برهنت لنا الدراسة التي قمنا بها لدور الكلمة في الأغنية ،  
والنتائج التي توصلنا اليها على أننا لا نستطيع أن نتناول مسألة معقدة  
كهذه في مقال واحد محدود المساحة بالضرورة . ولذلك سنتوقف هنا  
بعد أن نؤكد على مسالتين هامتين :  
**الأولى :**

أن الدور الذي تسهم به الكلمة في خلق الكل وهو الأغنية مبالغ فيه  
على حساب اللحن والصوت ، والألفكيفية نقسر تأثير كثير من الأغاني فينا  
في الوشت الذي قد لا يزيد فيه فهمنا لكلماتها في بعض الأحيان عن الثلث ؟

لقد استمعت حديثا الى أغنية للمطربة الكويتية عليّة حسنى ذات  
لحن بسيط جدا عبارة عن مارش جنائزى على نقات الدفوف وحدها  
وصفقات بالكف بعد كل كويليه ( توحى باللطم على الأصداع ) ولم أتمكن من  
التقاط شيء من كلماتها سوى ما ظننت أنه :

آه يا روح الروح مين يسلى الروح

وأشهد أنني في حياتى لم أتأثر بأغنية على الإطلاق كما تأثرت بهذه  
الأغنية .

**الثانية :**

ان الطرق التي تسهم بها الكلمة في الأغنية مع ذلك كثيرة ومتنوعة،  
ولكن استعراض أحب الأغاني الى نفوس الجماهير يظهر أن أعظم هذه  
الطرق تأثيرا في النفوس يقوم على أنواع من استخدام التعبير الشائع في  
سياق غير شائع .

**د. السعيد محمد بدوي**

# محمود دياب.. قراءة في بعض أعماله قبل الموت

فريدة النقاش

.. « فانت تطلق حرية التعبير ، ثم تفلق وسائل النشر والاعلام في وجه كل كلمة ليست تردادا للكلمات التي يؤمن بها المسؤولون عن الثقافة والاعلام فتكون النتيجة أنك تعيش في النغم الواحد الذي يفرغ لكثرة ترديده من محتواه ، ويسلم الحياة الثقافية الى حالة من الرتابة .. والملل .. »

وجدت هذه القصاصة مكتوبا عليها تلك الكلمات واضحة كل الوضوح من بين مئات الاوراق المبعثرة في مكتب للكاتب الراحل محمود دياب .. وكان قد كتبها بضع مرات بطريقة مشوشة ثم أعاد كتابتها على ما يبدو بصورة مقروءة وقالت لي هالة محمود دياب انه كان اثر محادثات تليفونية عاصفة مع المخرج « حسام الدين مصطفى » يملأ قصاصات كهذه بعد ان يكيل عددا من الشتائم لهذا المخرج الذي لعب دورا بالغ السلبية في حياته ابان مرضه حين تناول اعداده لبعض اعمال نستويفسكى في التلفزيون والسينما بطريقة سوقية وأهدر كل المعاني التي كان الكاتب يرمى اليها .

وفي صحبة طويلة مع « نستويفسكى » عاش « محمود دياب » معزولا ووحيدا بطريقة قاسية في سنواته الاخيرة فيما يشبه عزلة المتصوفين .. وكان مرضه العضوى — الذي رفض بارادة حديدية أن يشخصه له أحد قد اسلمه في الايام الاخيرة الى نشدان ملح للموت فأضرب بوعى عن الطعام — كما تحكى ابنته .. حتى مات في الثالثة والخمسين من عمره .. وازاء موته حدث بالضبط ما كان قد اسلمه للعزلة : الاهمال الكامل بل والنسيان فلك ان ما قاله دياب في مسرحه وحياته كلها لم يكن مرغوبا فيه من قبل اهل الحل والربط في حياتنا الثقافية والعامة التي اسلموها للرتابة والخواء والملل .

قبل التدهور الشامل الاخير كان محمود دياب قد كتب عمليين مسرحيين من جنسين مختلفين تمام الاختلاف « تخللها اوبريت دنيا البياتولا » — أحدهما مسرحية كوميدية من فصل واحد هي « اهل الكهف ٧٤ » المنشورة في هذا

العند — والثانية مأساة هي « أرض لا تنبت الزهور » والتي كان باستطاعتها أن تثير جدلا طويلا على مستويات عديدة في الحياة وفي المسرح لو انها لقيت تجسيذا لائقا وجمهورا واسعا .. وهي لم تلق لا هذا ولا ذاك ، ذلك ان محمود مثله مثل كل مسرحي عظيم كان يرى في المسرح عملية شاملة لاعادة الخلق الفنية لوجود الجماعة .. لاشواقها ورؤاها الكامنة والفامضة .. لتصورها للمستقبل . اعادة خلق يضع لبنتها مؤلف يدرك ان عالمه لا يكتمل ابدا بمجرد القراءة ، وانما يكتمل ويكتمل على مستويات عديدة حين يلتئم شمل اجتماعي واسع يعيد صنع ما خطه هو على الورق ، واعادة الصنع عملية يتعلم منها المؤلف قبل سواه .. وكلم حلم هو بهذا التواصل الفذ مع الناس .. هذا التواصل الذي بذل جهودا مضيئة معاكسة لطوفان التدهور العام لكي يخلقه .. حين أخذ يجمع الاموال من هنا وهناك ، يدبر ويقتصد ويكتب مسلسلات تليفزيونية — لم يكن راضيا عنها تماما — ليبنى على قطعة أرض يملكها في الاسماعيلية — مسقط رأسه — « مسرح الاصدقاء » كما أطلق عليه وحلم به . كان يدرك منذ حرب ٧٣ بصورة غامضة — ازدادت وضوحا وعمقا فيما بعد — ان الوجود الطفيلي الاسود سوف يحدث آثارا تترية على الثقافة وخيل اليه ان مشروع نجاته هذا ممكن التحقيق .. وحين عجز عن تحقيقه لاسباب كثيرة جدا .. قام بعملية اعادة خلق بل واستشراف فذ للمصير المحتوم لهذا الوجود الطفيلي فقذف الينا في قمة ازمتيه بكرة لهب مشتعلة تحمل بذور انطفائها فيها .. وتقدم في لفة تخلق المسرح خلقا مأساة السقوط في جنبات عالم قبيح في « أرض لا تنبت الزهور » .

يقول المؤرخ والعالم المسرحي الفرنسي « جان دونينيو » ان من سمات الاعمال الكبيرة أن تثير اسقاطات مختلفة فيما بينها ، وأن تستدعي تأويلات لا نهاية لها .. » (١٠) .

وهكذا كان مسرح محمود دياب كله . تلك الفضيلة التي اخذت تجد تكيفا وتركيزا بالفن في قلب ازمتيه وعقب اخفاقه في بناء مسرحه الخاص الذي حاضرتة لا فحسب عقبات البيروقراطية وانما أيضا انغماس الجمهور بصورة متزايدة في طاحونة الانفتاح ومتطلباته وخاصة في مدينته التي كان احساسه بوجود الحدود الاسرائيلية قريبة منها للغاية يولد لديه تداعيات مأساوية ويخلق رؤية غارقة في الكابوسية والتشاؤم .. وكثيرا ما قال لي في

\* جان دونينيو — ترجمة : حافظ الجبالي

نوسولوجية المسرح ص ٢٧.



محادثات تليفونية منقطعة « ان اليهود يبنون مستوطناتهم في الاسماعيلية فكيف سيكون بوسعى أن اقيم مسرحى . . ؟ كانت المعرفة المسبقة عن طريق الحدس واللمس تجعله قادرا على استشراف صورة الدمار الشامل المحقق . . والذي تبدى في بناء عالمه كله بعد هذه المرحلة ضرورة ملحة فضلا عن المساوية الكامنة فيه .

عندما بدأت مباحثات الكيلو ١٠١ سنة ١٩٧٣ وكان منغمسا في كتابة مسرحيته « رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام » قال « ها قد بدا البيع وسوف تستلم امريكا كل شيء عن قريب . . » كان حدسه . . بالرغم من الروح التحريضية التى تشبعت بها تميرة — ينطلق ويتأسس من الهزلى المفرط الى المساوى الشامل وبين الطرفين نشأت هذه الامكانية الفنية للامساك بجماليات خاصة للدمار بدت اوضح ما يكون في « ارض لا تنبت الزهور » كما سيتضح فيما بعد .

فهل كشف له المرض ياترى عن خبايا ما يحمله الضمير الجمعى من اثنواق وما يختزنه من أساطير وحواديت مطهورة حول العلاقة القديمة بين اطراف الصراع الآتى — العرب والاسرائيليين . . فمن قتل من فى الحواديت الدينية . . ومن اعتدى على تراث الآخر . . ومن تلقى الرسالة . . ومن ومن . . لكنه قبل ذلك كله كان ينطلق واقعيا من نقطة صغيرة جدا ولمهوسة للغاية هى ثغرة الدفرسوار ثم مباحثات الكيلو ١٠١ وأخذ يستشرف عبرهما صورة الدمار الشامل . .

سوف يكون بوسعنا — لو احسنا اكتشاف هذه العلاقة المعقدة بين الواقع كما رآه وكما أعاد تركيبه فى حالة صدام — أن نجيب على سؤال جوهرى بالنسبة لعالمه كيف دخل محدود دباب بطريقته الخاصة ، بجنونه الروحى الى صلب النسيج الحى للتجربة العامة بمحركاتها وسماتها الرئيسية وقواها التى تستعصى على التجريد للمتأمل العادى وفعل ذلك وهو فى قمة ازمته ؟ واستطاع — وهو فى قلب الازمة — أن يستبعد التجار والسماسرة والمرتشين الذين امتلات بهم « بساب الفتوح » . . ليخلص بصورة عبقرية جوهر اللعبة العامة التى أدارت بها الطبقة الحاكمة دولاب حركتها كله فى اتجاه امريكا واسرائيل اى : التضليل . . فيقدم لنا فنانا وجاسوسا حرفته القماش والاصباغ وتضليل الملوك والملكات . وكان هو نفسه موغلا فى الحلم بطريقة عضوية بحتة . . كان موغلا فى الانفصال . . وهناك من هذا الانفصال ادرك عملية التزوير الشاملة . . هنا وهناك . . هناك حلم قومى كاذب . .

وهنا سلام كاذب .. هناك صورة محكمة للحلم .. وهنا صورة محكمة للسلام .. وفي الحالتين كان « بن الحكم » المصور يلعب ذات اللعبة ..

أدرك أيضا مسألة الاستعصاء الكلى للسلام ، واستحالة استقراره ، وبوسعنا أن نقول بثقة أنه استشرف في آخر عام ٧٩ وبصورة ثاقبة ما حدث بعد ذلك في لبنان .. كانت صورة الارتطام التي خلقتها حالته الروحية تجد تداعياتها المتسقة للغاية في هذا العالم الوحشي القبيح القائم على استقرار مصطنع وعلى اللعب في الأساس ..

لم يكن في « أرض لا تنبت الزهور » يقوم فحسب بخلق واقع آخر .. وهما بديلا عن قبح وفوضى الواقع الفعلي .

طالما وقف دياب على شرفته وبصق على الشارع وهو يسأل الناس الستم جبنا .. كيف تتحملون كل هذا ؟ »

ملأته الرؤى والتمزقات .. واستحضر الاشواق المتناثرة وأطراف الفوضى العميقة .. ليكون الدمار الذاتي الذي الحقه بنفسه موازيا تماما لانتحار « الزباء » التي كان بوسعها وببساطة أن يخط لها مصيرا آخر .

وسوف يكون مفيدا أن نسعى في مناقشتنا لهذه المأساة للإجابة على سؤال مركزي .. مركزي لا دراميا فحسب وإنما قوميا ووطنيا .. بل وإنسانيا كذلك ..

هذا السؤال هو : هل كان اختياره لمصير « الزباء » مجرد التزام حرفي بوقائع الاسطورة العربية كما تناقلها الرواة ؟ ان اجابتنا سوف تقول الكثير لو تأملنا هذه المقتطفات من مذكراته المشوشة — وقد عجزت حتى الآن عن استخلاص أشياء محددة ومتكاملة منها ولا بد من إخضاعها لعمل علمي دعوب ومتصل حتى تفك رموزها ونقرأها قراءة صحيحة .

### يكتب دياب :

« ان الله يكره بائعي اوطانهم لانهم يبيعون الله .. »

ثم يتبعها في الصفحة ذاتها .. « لن نكون قادرين على تغيير وجه الحياة من حولنا الا اذا بدانا بتغيير انفسنا .. انى اكره الانسان الذى يقول نعم وهو بقلبه يقول لا .. »

ثم يخط في الورقة ذاتها « تساؤلات لا تكاد تظهر حتى تموت .. »

كان أيضا يدرك في قمة ازمته تلك الحاجة الملحة الى التغيير .. الحاجة الى الفعالية فهو واحد من مسرحيين قلائل عرفوا بصورة حاسمة كيف أن المجتمع يضع فيما يمثله المندوبين عنه على خشبة المسرح - صورته للمستقبل .. يضع اشواقه ، يضع بعض قدرات المارد الذي يخترنه في داخله ويسعى للخروج لاجراء التغيير ، وحين يخيّل المؤلف انه قد أمسك بخيط ما للتطابق بين المجتمع الذي ينقده أو يعيشه وبين مسرحه ، وحين يظن انه قد أمسك بكل اطراف هذه اللعبة فانها سرعان ما تتجاوزها في دوامة الحياة الفنية التي تتخلق على المسرح .. ولعل نموذج « جالاتيا » تمثال المرأة التي سعى الفنان اليوناني الى اتسنته وانطاقه يكون نموذجا دالا للغاية هنا .. فهي تخرج الى الحياة تحب وتحلم وتعيش حياتها الخاصة وتكشف للفنان عن أشواق ورؤى لم يكن قد كشف عنها لنفسه من قبل .. وهذا هو ما يحدث لدى محمود دياب .. حين تتكشف التماثيل عن باشوات وكبار ملاك في « اهل الكهف » وحين يمتزج الواقع بالاسطورة وحواديت الرواه بالحياة المعاشة في « ارض لا تثبت الزهور » حيث تتجلى القدرة على النبوءة .. ويصبح الوجود الصهيوني القبيح حالا ومهيما . تنتهي اهل الكهف بان تضعنا على حافة الصدام من جديد .. الصدام الذي لم تكن نعرف شيئا عن تصاعده ومصيره في تميرة : ولكننا عرفنا بشكل جيد اطرافه .. الفلاحون الذين قدموا ابنهم شهيدا في الحرب في الوقت الذي تسلط فيه المالك الكبير بعقد مزور لكي يستولى على أرضه فحملوا فؤوسهم للدفاع عنها .. كان الصدام في تميره يفتح آفاقا جديدة تمثلها ودعا اليها في « باب الفتوح » حتى ليبدو خروج التماثيل الى الحياة خروجا مقرونا بالموت .. الموت الفعلي الذي كانت قد بلفتته التماثيل بجمودها ، والموت الملحق الذي يدعو اليه الشاب الجاد الذي أخذ يقود الناس لحصار التماثيل واعانتها الى مكانها وهو يشرح لهم ما تمثله من تهديد للحياة . حين طلبت الى الصديق محمود دياب باسم مكتب الكتاب والفنانين في حزب التجمع أن يوافق على انتاج مسرحية « اهل الكهف » .. قال لي ألا ترين أنها تنتمي الى تاريخ الادب .. أفضل أن اكتب لكم شيئا جديدا .. وكان قد كتب اهل الكهف بتكليف من جمعية مسرحية صغيرة شاركت معه ومع عدد من المسرحيين في تأسيسها هي « المركز المصري للدراسات والتجارب المسرحية » . واصدرت أجهزة الامن قرارا بحلها بعد أحداث يناير ١٩٧٧ .. وكان حلها هذا من بين الاسباب التي ألمته الما عظيما .

كان يعنى بتاريخ الادب أن ما تنبأ به في « اهل الكهف » على المستوى الواقعي أصبح حقيقة سائرة .. وأن عنصر الكوميديا في عمله القصير هذا سوف يصبح باليا .. ويفقد مع شروط الواقع الجديد قدرته ، خاصة بعد أن استولت الثورة المضادة على مواقع قيادية وأخذت تدفع بمصر في اتجاه اسرائيل والامبريالية الامريكية من جهة وفي اتجاه الملكية الخاصة والنشاط الطقيلي من جهة أخرى .

وحيث سألته الناقد « نبيل فرج » عن العلاقة بين مسرحيته ومسرحية توفيق الحكيم المسماة « باهل الكهف » أيضا قال « ناقش توفيق الحكيم في مسرحيته قضية فكرية مجردة تتعلق بالزمن والخلود وما تشابه ذلك ، أما مسرحيتي فتناقش قضية أخرى تتعلق في المفهوم النهائي للمسرحية — بإمكانية هدم السد العالي في بلادنا بسبب تغير المهندس المسئول ، أو تغير الافكار عن المهندس نفسه . ببساطة لا علاقة لمسرحيتي بمسرحية توفيق الحكيم الا فيما يتعلق بالامم ، ولذلك فقد اسميت مسرحيتي « اهل الكهف ٧٤ » . كان محمود دياب وهو يصف « اهل الكهف ٧٤ » بأنها تنتمي الى تاريخ الادب سنة ٧٧ يظن أن التوتر الاجتماعي — الاقتصادي — السياسي المتشابك الذي عبرت عنه بطريقة مركزة قد وجد حلا نهائيا في انتصار الثورة المضادة . . ولكن سرعان ما قدم له الحاضر براهين جديدة تؤكد أن الصراع لم يتوقف ، وأن التوتر قد ازداد على العكس — حدة وبروزا ، وأن « اهل الكهف ٧٤ » سوف تظل عملا مضارعا بقوة ، وقد تنشأ أسئلة مشابهة لسؤاله حول انتمائها للتاريخ فقط حين تنتصر قوى الثورة . . وحينئذ سوف يكون على المخرج الذي يتناولها أن يبحث فيها عن مناطق جديدة تماما لن يكون بوسع أحد الكشف عنها مسبقا . . تماما كما هو حالنا مع النصوص المسرحية التي تنتمي لزمان غير زماننا . . تطور « اهل الكهف ٧٤ » الفكرة — الواقعة التي لاحظت لنا كحالة فردية في « قميره » حين ظهر الحاج « حسوقي » ليقدم ورقته المزورة . . ففي « اهل الكهف ٧٤ » يظهر الكثيرون ففي صلب عالم محمود دياب ثمة ظهور مفاجيء ، لعبة قاسية تنزل علينا . . من الزوبعة . . الى باب الفتوح الى تميرة الى اهل الكهف . . وهي سمة بارزة في صميم بناء عالمه كله .



نحن في قصر لاحد الباشوات القدامى تحول الى مخزن للتحف والتمائيل يقف عليه حارس يحفظ التعليمات جيدا ، ويشرف على تنفيذ قرار حكومي يقضى باصلاح الكهرباء في كل مخازن التماثيل في المدينة . . وفجأة تدب الحياة في تماثيل مخزنه ويستقيظ الباشوات القدامى يبحثون عن املاكهم واثرواتهم ويتجمع الناس فيخرج من بينهم قائد يرشدهم في الوقت الذي يدافع فيه رجل أطلق عليه المؤلف اسم كاف كاف ليساعد التماثيل على اجتياز اللحظة الصعبة في الخروج الى الحياة .

تم حالة الكشف والمواجهة عن قدرة على استشراف التمزقات التي تجرى في الحياة الاجتماعية وتفعل فيها فعلها بل وتجردها وهي تستقطر الكوميديا من المواقف الصغيرة والتفجرات الكبيرة .

فحين كتب دياب هذه المسرحية القصيرة لم يكن الطوفان الرجعي قد اتضح بسفور ، وكانت سياسة الانفتاح الاقتصادي مازالت تحبو في



حين امتصت حرب أكتوبر شبه الظافرة الكثير من عوامل الحدة والتوتر في المزاج الجماهيري فاستكانت الاشكال الملموسة لعامام او بعض عام بعد الحرب .

ينتقى المؤلف علاقة تقليدية طالما نشأت حولها الكوميديا في عصرها الذهبي هى علاقة الخادم بالسيد لبيثها بدرجة عالية من التركيز عناصر توتر جديدة تكشف وتتنبأ بالصراع الضارى بين الطبقات الذى كان محتدما وتمركز حول الجهود المضنية للعالم القديم والتماثيل ، لكى يستعيد القيادة ، ذلك العالم القديم الذى ظن حسان الموظف الطيب انه قد ولى الى الابد .. ويتضح لنا انها مجرد اغفائه لقوى الاقطاع والراسمالية الى حين .. اغفائه طالبت لكها لم تبلغ حد الموت ، بل ان موتها كان مشكوكا فيه فهى تطارد حسان ككابوس حتى قبل ان تصحو لكن احدهما لا يعرف لغة الآخر فاللغة التى سادت فى زمان النوم اختلفت تماما وهكذا يستخرج الكاتب من الصورة الواقعية للغاية التى تخلفت من الموقف الذى القى بشخصياته فيه قدرات كوميدية عالية .. حيث يخلق الطرفان النقيضان حالة صدام ( حتى فى الكلمات ) . من حس ثاقب بالمفارقة لدى تجابها ، ثم اختيار شخصيات من الناس العاديين لتركز فيهم سمات ومعالن المساواة — حتى بخرافاتهم وعاداتهم البالية :

### يصرخ حسان :

« ولا ها تعدوا الباب ده الاعلى جثنى .. » فهو يعرف بخبرة الحياة .. بالحدس وبالعمل الملموس ان هؤلاء الذين استيقظوا فجأة ييشرون بالخراب اى بالكارثة الاجتماعية المحقة وهى التى كانت مازالت تعتمل بشكل غامض فى ضمير المجتمع .. حيث يستيقظ من السبات الطويل خصم التقدم الانسانى، خصم النهوض البشرى، خصم المساواة والملكية العامة ليشهر السلاح فى وجههما جميعا . ويبدأ الاقتتال .. ان هذا الخصم الذى يمسح عن جسده وعينيه آثار نعاس عشرين عاما يجد نفسه فى مواجهة واقع جديد .. حيث الخادم — الذى كان تابعا فى الماضى — خصم وناد فى الحاضر ..

اراد المؤلف ان يقيم كرنفالا نسخر فيه معا مما اوشك ان يحل بنا .. مما كان قابلا للسخرية حيث يبرز امامنا فى حالة فعل احمق .. نضحك منه او نزيحه جانباً فى مشهد كوميدى من نوع خاص حيث الطبقة التى تسترد السيادة مازالت مغمضة العينين تهرش رأسها وتنفض التراب .. وهى تتسلى وتطلق لنزاعاتها الصغيرة الغنان .. ذلك ان زمان اخفاقتها التهنائى لم يكن قد حل .. ولم يكن احكام الدائرة عليها فى ذلك الحين واردا .

وحين تستفيق تماما .. حين تتجلى وهى تحمل بذرة الدمار الذاتى فى داخلها ينتقل بها الكاتب الى ارض المأساة .. حيث المصر المحتوم .. والدمار المحتوم حيث الدائرة المغلقة .. والى هناك .. الى تلك الارض التى تشى بكل شروط المأساوى « ارض لا تنبت الزهور » ينتقل « محمود دياب » الى المأساة الحافلة بكثافة الشعرى والتى ادرك بذكائه الثاقب انها سوف تظل مقروءة لزمان طويل قبل أن تجد مسرحا وجمهورا .. وينفس القدرة العالية على الاستشراف رأى الخرابة المقفرة التى ينجرف اليها التيار العاتى للسلطة الملكية حيث يسعى الدمار بقوة فى الواقع ويزحف بنفس القوة على روحه فيستسلم لحالة عالية من الحساسية المقطرة ليستخلص ما فى احشاء هذا الواقع القبيح من قبح .. ويكتب ما يشبه الوصية .. قبل أن يغيب عنا طويلا فى المرض .. ثم يغيب نهائيا فى الموت .

### الانهيار الأخير

« ارض لا تنبت الزهور » واحدة من المسرحيات العربية القليلة الكبيرة ، وطالما بحث النقاد ومؤرخوا المسرح عن الملامح الاصلية « لمأساة عربية » ولم يتوصلوا الى الكثير بعد قراءة عميقة فى طقوس الشيعة فى كربلاء فى ذكرى استشهاد الحسين بن على .. ثم قدم الفريد فرج فى « الزير سالم » اجابة محكمة ، وتلك هى الاجابة الثانية .. وبينهما تقف ثنائية عبد الرحمن الشرقاوى «الحسين ثائرا» ، «الحسين شهيدا» .

ثمة محاولات سردية كثيرة استخدمت ما فى التاريخ من وقائع كبرى واستعادت شخصياته ولكنها فشلت فى أن تثير هذا الصخب فى الحياة الاجتماعية - الثقافية أو أن تضع فى تاريخ المسرح العربى علامة ما ، وهى مسرحيات كثيرة للغاية .. ممة لم تجد أى عقبة فى ظل القهر العام بل شقت طريقها الى المسرح ببسر فائق واستندت الى معرفة بعضهم بأصول الحرفة دون النظرية الشاملة أو الاستيعاب المكثف لمعنى المأساة ودورها والكيفية التى تصبح عبرها معاصرة .

### يقول جورج لوكاش :

«وحقيقة أن الصراع الشخصى الملموس الذى يعالج فى هذا المسرحيات ليس له أى بعد تاريخى واسع ، أى أنه لا يقرر على نحو مباشر مصير الأمم والطبقات ، لا تغير من هذه الحقيقة بأى شكل . والشئ المهم فى هذه المسرحيات هو أن الجوهر الاجتماعى الداخلى للصدام يجعل منه حدثا حاسما ، تاريخيا واجتماعيا ، وان أبطال هذه المسرحيات يملكون بداخلهم ذلك المزيج من العاطفة الفردية ، والجوهر الاجتماعى الذى يميز الافراد التاريخيين العالميين . ان غياب عنصرى الحياة الدراميين هذين معا هو الذى يجعل معظم المسرحيات البرجوازية ولسوء الطالع ، معظم

المسرحيات البروليتارية تافهة ومملة ولا تثير الاهتمام بدرجة كبيرة .. » \*

نحن بصدد عالم يتبلور انهياره الوشيك في شخصية مركزية هي زينب الزياء ملكة تدمر .. فهي تعد لعرسها مع جنيمة الابرس ملك الحيرة الذي قتل اباها .. واستدرجته بالالاعيب الى قصرها لتقتله . تنجح « الزياء » في الثار لابيها بقتل قاتله وحين تفرغ من مهمة الانتقام تفتح الباب واسمعا لاعداء تدمر يمثلهم الوزير « قصر بن سعيد » الذي ينتهي به الامر الى فتح ابوابها لجيوش الحيرة وملكها للانتقام من تدمر ومن الزياء ملكتها .

عالم تدمر متآكل خاو قبيح وعقيم .. الزياء عاجزة عن الحب .. تشخذ روحها لاتقان طقوس القتل الدموي لا الحرب التحريرية ، والفارق هنا جوهرى ودقيق انه الزياء التى تنفرد وحدها بالتقرير لا تستمع الى قائد جيشها الا نصيحة ولا مشورة وتدبر عجلة ، انتقامها لابيها كأنها لعبة بل انها تفرط فى استخدام هذا التعبير .. اللعب والالاعيب . والتآكل قائم فى العالمين المتصارعين حتى الموت حيث يستعصى الانسجام .

« ان اتجاه الخلق الخيالى يدل الى الواقع من اجل اكتشاف مناطق جديدة من التجربة .. » \* \*

تلك المنطقة التى يكتشفها دياب هي اقوال العالمين وهو يقودنا عبر ذرى هذا الافول ودونما تعرجات الى الخلاصة الاساسيه لمسرحيته التى قام الحدث المركزى فيها على خطيئة اصلية فاستعصى السلام واستعصى التناغم وحلت الخديعة والالاعيب محل التحرير والتحرر .. فعلى الجبهتين المتعاضيتين موت وخراب ودمار وعزلة كاملة عن الناس يقول جنيمة للزياء وهو ينتظر طقوس قتله :

« أنا وأنت نقف على ارض واحدة هي ارض بلا اخلاق .. » \* \* \*

فشعب تدمر بائس ضيقت عليه نزوات الملكة الخناق فى سبيل شأر أبيها دون مشورته ، وشعب الحيرة هو جماعة من التجار وعليه القوم الذين يتآمرون حتى يفتحوا تدمر لتجارتهم .. أما هذا القطاع الغالب والبائس من الناس فلا يدخل فى حساب أحد . نحن لا نجد هنا أو هناك جماهير تهب لمساندة الملكة أو حمايتها من اعدائها وأعداء تدمر .. ان الجماهير التى توافدت مجتمعة الى ابواب القصر القديم لمساندة حسان فى « اهل الكهف » أو تلك التى حملت فى قلبها وعقلها كتاب أسامة بن

\* جورج لوكاش ، الرواية التاريخية ص ١٢١ ترجمة الدكتور صالح جواد العظم بغداد ٧٦

\* \* \* تومينيو - المصدر السابق ص ٦٩

\* \* \* مسرحية ارض لا تنبت الزهور - محمود ديات - مجلة المسرح العدد الثالث

نومبر ٧٩ ، ص ٩٨ .

يعقوب دليلا للثورة في « باب الفتوح » تغيب تماما عن هذا الصراع الملوكي الذي يستمد قدريته من شمولية الصورة المعروضة لمصير الطبقات المنهارة على الجانبين ( مصر واسرائيل - الحكام العرب واسرائيل - الحكام العرب والامبريالية العالمية .. الخ ) انه الغياب المحسوب الذي يفتح الباب للمأساوى ويفلقه على الملحمى - البطولى لان الافول العام ، الافول الذى لا مفر منه هو عملية تاريخية دفعتها مخيلة الكاتب الى نهايتها القصوى فولدت المأساة .. انه الغياب الذى يجعل تسلط النزوات والرؤى ... والجنوح المجنون للعب والمغامرة لدى الزبىاء المنتقمة جزءا لا يتجزأ من الشروط الاجتماعية لسقوطها .. فالزبىاء وحيدة برضاها .. باختيارها .. معزولة فى الانتقام .. وقد انتصرت مؤقتا ولكنه انتصار جزئى مشروط باستكمال لعبتها فى فتح الباب على مصراعيه للاعداء .. معزولة فى الخيال الاسود الذى أججه موت أبيها غيلة .

لم يكن مقتل جزيمة عملا جميلا ولم يلبسه الكاتب صورة العدل الالهى .. بل يكتسب العذبة الموى الطقوسى فى تنفيذه معنى أشمل كثيرا من الانتقام العادل لقتل سابق خسيس .. انه قرين الانحار والتردى ، قرين التآمر والفوضى الروحية والقبح والشعابين التى يمتلىء بها العمل وتمتد دلالتها لتستشرف التدهور العام على نحو فريد .

القيح هنا وهناك .. الفصر الجزئى هنا يسلم للخديعة ثمرته .. والتجار هناك يحكمون العالم باسم الوطن .

يقول « عمرو بن عدى » ملك الحيرة وابن اخت جزيمة الذى قتلته الزبىاء - يقول لكبير الحراس :

« أعرف من لقفك هذه الكلمات مثلما أعرف من جميع هؤلاء الناس . لقد ورثنا ملكا تاكل الفئران قوائمه وما أكثر ما فيه من فئران اذهب يا كبير الحراس فانا لا أشك فى أمانتك واخلاصك لمن تعمل لحسابه وتخضع لاوامره وهو ليس أنا .. »

هنا وهناك تركة قبيحة .. مكائد القصور وجشع التجار باسم الثار للملك القتل وباسم صيانة الملك .

### فتش تحت التاج

وهناك .. فى « تدمر » حيث كان قد تم نصر صغير ثمة حالة من الكلال العام .. حالة من الخواء .. رهط من الرجال الجوف العاجزين .

يقول نبهان العجوز وزير الزبىاء :



« .. انك تفتش تحت التاج عن انسان فلا تجد سوى ملك .. اما انت اذا فتشت تحت ثياب وزير الملك — فلن تجد شيئا على الاطلاق ( وزيح طرق عبائه مفتشا عن نفسه ) لا شيء .. لقد سرق نيهان .. ( ويضحك ضحة صغيرة فينهيها بتنهيدة ) .. لقد عاش نيهان طويلا .. هذه هي الخلاصة .. » .

انها شيخوخة طبقة .. شيخوخة حكم باكله انتهت الى الابد امكانية التحول من داخلها او داخله .. كان ذلك زمنا سعيدا انقض حين حلم اسامة بن يعقوب بامكانية التحول من داخلها في « باب الفتوح » .. كانت الطبقة مازالت في شبابها .. وفتوتها تصنع انتصارات كبيرة .. حقا كان العطن قد دب اليها بفعل التجار والشرطة واللفة القديمة الزائفة ولكنه لم يكن قد استشرى الى حد النهاية القصوى .. الى حد المأساة .

انتقمت الزبراء .. واستسلمت لعزلة صنعتها بوعى .. انسأقت الى قدر لا مفر منه يعيون مفتوحة .. ولكن القدر هنا من صنعها هي الزبراء : « اننى اعيش كما يتحتم على ان اعيش اصنع السرايب تحت الارض مهياة لهروبى — ابنى الدهاليز السرية افتش عن اقوى انواع السموم .. واقيم الاجراس للانذار افعل كل ما يجب ان يفعله ملك مذعور .. هذه هي حياتى التى بات على ان احياها يا زبيبة » \* .

كان هذا حد ما وصل اليه حالها بعد ان فتحت ابواب المملكة بأمر مفرد منها لقصر بن سعيد وزير أعدائها ، وأرسلته مبعوثا يتحدث باسمها لدى سابور ملك الفرس .. وانعزلت عن قائد جيشها .

ويجتمع هذا القائد « زبدای » الذى لا يملك حلا ولا ربطا بل يكتفى بطاعة الملكة .

زبدای : المؤلم يا مولاتى .. اننا نصر على ان نجعل من الذئب خفيرا على حظيرة حاجنا \* \* .

الزبراء : لقد اردت بهذه الرحلة امتحانا آخر اصدقته وامانته في خدمتنا .. وانا لا اراه ذئبا .. بل على العكس اراه جبيرا بثقتنا ..

زبدای : والى اى حد بلغت جدارته بثقة مولاتى ؟

الزبراء : الى الحد الذى يؤهله لان يتولى امورا فى مملكتى ..

\* المصدر السابق ص ٩١

\*\* المصدر السابق ص ٩٢

علينا أن نلاحظ هذا الانفراد المطلق من قبل الملكة بتقرير شؤون المملكة التى تدعوها « مملكتى » وليس « مملكتنا » أو « تدمير » .

ثم نأتى الى الانفجار الاخير « لزبدای » قائد الجيش العاجز بدوره عن الفعل .. الذى يرفض كل سياسات الملكة ونزواتها لكه يعشقها ويطيع كل أوامرها .

زبدای : ( وقد أطلق العنان لحنقه المكتوم فلماذا نطلق ابواب مديننا ، ونضيق الرزق على الناس . ولم لا نفتح الابواب على اتساعها ، ونكف عن كل ما هو حرص واحتياط .. ؟ ان عظمى ليمجز عن ملاحقة ما يجرى فى قصر مولاتى الملكة وفهم رموزه .. فانا انسان عادى .. ولم أجرب أن أكون ملكا .. ولذلك فأننى لا أفهمك .. ان تشبثك بقصر هذا لا يقل شذوذا واثارة للدهشة عن الدمار الذى تفرضينه على نفسك بتلك الصور المقيته ( ويشير الى صورتى عمرو بن عدى ) ان هذه الصور لتشعل فى نفسى ما يشعله قصر فيها من رغبة فى القتل .. أية متعة تجدينها فى حصار عدوك لك فى صميم بيتك ؟ .. صدقنى يا مليكتى أنا لا أفهم .. أريد أن أفهم .. أيها الوزير العجوز .. لقد عثت فى هذا القصر ضعف عمرى فعلمنى أن أفهم ما يجرى فيه .. » .

لقد فتحت الزبباء ابواب تدمير لا فحسب لوزير عدوها بل انها احاطت نفسها بصور هذا العدو والصور هنا هى معادل فذ لجمل ثقافة وفنون الاعداء التى اجتاحت بلادنا فى السنوات الاخيرة واستشرف (( دياب )) فى هذا الملخص الدقيق مدى هيمنتها ونفاذ فعاليتها فى الوجدان العام .

انه زمن الاجتياح بالتراضى .. اجتياح لعالم جعله العقم خاليا باردا وقاتما .. جعله العقم مؤهلا للموت الحتمى « للملكة » ذلك أن حتمية موت (( الزبباء )) هنا ليست حتمية اسطورية مستمدة مما تناقله الرواه العرب عنها فحسب ، ولكنها حتمية بحكم الموت الكان فى العالم الفوقى العالم الملوذى الذى ينخر السوس فى أعماق اعماقه .. حيث يفعل الاعداء فعلهم ويلعبون لعبتهم فهى حين تفتح الباب للاعداء والطامعين تصنع قدرا موازيا للقدرة الاسطورية ، قدرا تتردد اصداؤه بقوة فى الواقع السياسى — الاجتماعى للمرحلة التى يستمد مقومات فعلية عميقة من مدها عبر الخيال — الى نهايتها .. ذلك الخيال الذى كان قد بدأ رحلته بتصوير الزبباء الخارقة الجمال ذات المزاج الملول .. تنغمس فى اللعب حتى تقتل السام .. وينقلب لعبها الى واقع مر تضع حدوده فى منتصف اللعبة حين تعد السم فى خاتمتها وهى تتنبأ بحدس خاص — يعطيه الكاتب شحنة خاصة للمرأة الانثى — فيها تتنبأ بموتها اذ تمشى الى حتفها بوعى .. فهى تفعل تماما مثلما يفعل خالقها — دياب تنفصل كلية عن الحاضر لتقول لنا من هذا البعد المساوى

فى شخصيتها شيئاً جوهرياً للغاية عنه .. ذلك الشيء هو حتفه .. أى  
حتفها .

### فقـدان البراءة

تقطع الزياء الطريق من الحاضر الى المستقبل وقد تسربت بقوة  
عائية .. قوة للفراغ والجذب اذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ، لقد  
فقدت هذه الملكة العذراء — ويا للمفارقة — براءتها الى الابد .. فقدتها  
فى تفردھا العاصف وفى وحدتها وخواء قلبها وعجزها عن التحول تقـرل  
لقائد جيشها العاشق المسكين .

الزبياء : .. انت مسكين يا زبدای ، تعلقـت بصـبية  
حلوة ، واحبتك الصبية الحلوة ولكنها تركتك وتلاشت كما تتلاشى  
سحابة ، ولا أعلم أين ذهبت تلك التى ارتجف قلبها على الجواد .. » .

كان ذلك زماناً بعيداً .. هو زمان القدرة على العطاء ، القدرة على  
قهر الافول .. على جعل السحابة تصبح مطراً يروى الخرابـة ..

ان السحابة تتلاشى حتى دونما اشارة الى امكانية المطر .. دونما  
اشارة الى استعادة الحب الى استعادة الانسجام او التناغم .. لا فى روحها  
فحسب بل وفى عالمها كله .. انه ينقل المسألة الى مستوى العواطف  
الفردية العميقة تلك التى تحدث عنها لوكاش وهى ترتطم بصورة عبقرية  
بالجواهر الاجتماعى لعقم الطبقة وفشل اختياراتها .. سوف نتأمل هذا  
المقطع الطويل الذى يحمل أكثر من دلالة ويمكن تأويله أكثر من تأويل ويستمد  
قدرته الهائلة على التأثير من كل هذه الدلالات والتاويلات :

بعد أن ينفجر رفض زبدای ضد استخدام الملكة لوزير الاعداء تدعوه  
الزبياء اليها .

**الزبياء : ( منادية ) زبدای**

**( زبدای يتوقف )**

**الزبياء : عد الى ..**

**( زبدای يعود الى الملكة ويقتف أمامها صامتاً )**

**الزبياء : ( فى رقة ) ما الذى جعلك تصرخ اليوم ؟**

**زبدای : استميتك عفوا عما كان ..**

**الزبياء : هل اردت ان تعاقبنى ؟**

**زبدای : استغفر الله مولاتى ، ما خطر بخلدى شيء من هذا .**

الزبىاء : ولكنك اخفتنى

زبدای : افلت لسانى وخرجت عواطفى عن طوع ارادتى .

الزبىاء : ما اشد جموح عواطفك . ( سكته ثم من الم ) نحن تعساء  
يا زبدای . انت وانا تعيسان . وانا ابعد منك تعاسة . فأتنا اسبح  
فى مستنقع . ولم اعد احس بجسدى الفارق فى الطين . هل يضايقك ان  
تسمع شكوى الملكة . ؟

زبدای : ( وقد بهر بلهجة الملكة ) احب ان اكون الصديق لمولاتى  
الملكة .

الزبىاء : كن صديقى اذن ولا تتخلنى عنى ..

زبدای : انا .. اتخلنى ؟

الزبىاء : لا تثر على حبك لى .. فثورتك اليوم كان فيها سخط على  
هذا الحب .

زبدای : هو حب يطلب المستحيل يا مولاتى ..

الزبىاء : ولكنى بحاجة اليه .

زبدای : انه شقاء لى يا مليكتى .

الزبىاء : ساعدنى به قبل ان يموت .. انتشلنى من المستنقع .

زبدای : ليتنى استطيع .. دليلى كيف ؟

الزبىاء : عاملنى كامرأة .

زبدای : كيف ؟ .. كيف ؟

( الزبىاء تلقت برسالة سايور بغير مبالاة وتهض واقفة بحركة هائلة .  
وتخلع التاج عن رأسها فتريحه على كرسىها .. ثم هى تشر شعرها فى  
نعومة انثى .. وزبدای يتأملها كالحلم ) .

الزبىاء : ( وهى تعبت بخصلة من شعرها ) انا احب شعري ، ما  
رايك فيه يا زبدای .

زبدای : ( مسحورا ) ساحرا يا مولاتى .. ساحر يا مولاتى .

الزبىاء : كم قصيدة شعر كتبت عن شعر الزبىاء كما تتصور ؟ ..

زبدای : الكثير ..

الزبىاء : عندما اعود الى نفسى ساخص رجلا ليجمع كل ما كتب  
عن شعري من قصائد . اتحب ان تلمسه يا زبدای ( وتمد اليه خصلة منه  
ليلمسها ) .



( زبدای لم يعد يحتمل فهو ينهار على ركبتيه عند قدبها ويمسك براحتيها  
يقبلهما ويمرغ وجهه فيهما واليدان مستسلمتان له ) .

زبدای : ( وهو يقبل راحتي الزباء ) **أحبك يا مليكتي .. أحبك ..**  
**أحبيني .. أحبيني** ( الزباء ساهمة كأنما تنتظر رسالة ما من جسدها .  
ولكنها لا تتلق شيئاً . فتسحب يديها من يدي زبدای برفق ولكن بشعور  
بالتعاسة واليأس ) .

**الزباء : لا شيء .. لا شيء .. لا أشعر بشيء .. جسدي يرفض**  
**حلاوة شفيتك كنت أعلم أن هذا الشعر الساحر ليس على جسد امرأة .**  
**ولكني أردت أن أجرب بهك . لنفتش سويًا عن أمرك القديمة ولنصنع**  
**فرحة لنا كلينا . فرحة المرأة لم تعد من نصيبي . في جسدي شيطان**  
**يأبأها على .. الفشل نصيبي .. فانا مخلوقة فاشلة ملكة فاشلة اتعست**  
**شعبها .. وامرأة فاشلة اتعست نفسها واتعست الرجل الذي يحبها .. \***

يتواكب عجزها عن اعطاء الحب وتلقيه مع عجزها عن اسعاد شعبها  
مع فتح الباب للاعداء .. ان زمان الانسجام القديم .. زمان رعشة القلب  
على الجواد قد ولى الى الابد ولا يمكن استعادته .. فقد بدأ التحلل والابد  
أن تنقضي دورته قبل أن تكون زبيبة اختها قادرة على أن تزرع الارض وردا  
ومحبة .. كانت البراءة فاعلة وحاضرة قبل الخطيئة الاصلية .. القتل  
غيلة .. كان الانسجام والتناغم والسلام ممكنا قبل أن يمتلأ العالم قبحا  
ووحشية وغندرا واغتصابا ودما .

**ان افقاما لا يفتتح في هذا النص للزمن الجديد لانه مشغول بالافول ..**  
**مشغول بالعقوبة التي يطلقها المجتمع والعالم على ملكة وجدت في نصرها**  
**الصغير لعبة .. فاخذت تلعبها حتى النهاية حتى العقم الشامل .**

### **الحلم - الجنين**

على بعد ألف ميل من الشخصية التراجيدية تقف « زبيبة » شقيقة  
الزباء ورببيتها وموضوع حلمها وثقتها .. تلك الام الصغيرة المرتقة الطيبة  
السانجة التي لا تملك من القوة ما تدافع به عن حلمها في أن يصبح وليدها  
المرتقب سعيدا هاتئ البال .

« أفضل لابنى أن يكون زارعا في حقل قمح وتقاح على أن يكون ملكا » .  
انها الطموح الازلى لسلام حقيقى .. سلام ينشأ من الانسجام والمحبة ..  
سلام يبقى في الافق المنظور مستعصيا .. لذا تبقى زبيبة هي الشخصية  
الوحيددة المستقلة كلية عن الزباء .. الشخصية الوحيدة التي ترمى  
حلمها الخاص في الحيناء العمانية وتتبع اختياراتها لامن  
الطاعة العمياء للملكة وانما من ذاتها انها تلك الامكانية البعيدة في مستقبل غير

منظور. بعد حيث ينسجم الملك مع شعبه ليصبح « زارعا في حقل قمح وتفتح » حيث يتحقق الصفاء والانسجام . . ذلك الذى ولى من حياة الزباء وليست زبيبة مؤهلة بعد لفرضه على العالم .

ولو أن قوة ما ، شخصية ما من الشخصيات المحيطة بالزباء كانت مستقلة وقادرة على الحسم ( زبيبة مستقلة ولكنها امكانية جنينية فحسب ) لا تنقلنا من المأساوى الى الملحمى ، لكان ضروريا على الكاتب أن يغير مسار وخطة الصراع في عمله ، وكان باستطاعة الزباء حينئذ أن تنجو من القتل بصرف النظر عن المصير الاسطورى ، ولكانت المجابهة بينها وبين الاعداء قد اتخذت مسارا آخر ملحميا تنفتح فيه آفاق النصر لقوى الحق الجديدة . . لقوى الخلاص من الخطيئة الاولى مرة وإلى الابد .

يقول جزيمة «الوضاع قاتل الاب وهو يستسلم للموت .

« لم يعد للزمن معنى . . لقد أصبحت خارجه » ذلك أن سقوط البطل المأساوى يخرج ماديًا من الزمن . . وأن الخروج التاريخي من الفعل الذى تقول به الانظمة العربية القبلية الراسمالية — الاقطاعية الهجين في مواجهة اسرائيل والامبريالية أو بحجة مواجهة اسرائيل والامبريالية لهو خروج من الزمن . . انه موت . . فما هذا التعبير لجزيمة الا اقرارا ضميا لحقيقة مسرحية وتاريخية كبرى تخص المأساة كجنس مسرحي ، وتخص خروجها بهذه الصورة في الواقع العربى والعالمى حيث الموت هو الحقيقة الفعلية لقوى التخلف ولكل من اسرائيل وحماتها الامبرياليين معا رغم هذه الهيمنة الشكسية والقوة المسلحة الضخمة وقدرة الدمار الشامل .

### طريق آخر الى الملحمة

**ان المأساوى هنا يخلو من البطولى . . يخلو من الملحمى فالبطل المأساوى ( الزباء ) يمشى الى مصيره وهو يعرف أن بإمكانه تجنبه على المستوى الشخصى ( كانت الزباء تستطيع أن تهرب عبر السراييب والاجراس والحراس ) .**

ومازالت زبيبة عاجزة عن تمثيل هذا العالم الفائىء الجديد . مازالت حلما رضيعا هشا . . هو ومض الجمال المنسجم المنشود لا الجمال الميت . . هو قوة الجمال الذى يخرج من القبح . . قوة الناس العاديين وقد تجسد حلمهم من الرضيع . . أحلامهم البعيدة وهى قيد التحقيق فى خطواتها الاولى الى الحياة . ان حلم زبيبة بدوره ذلك الحلم الذى لم يرتبط بطلب الثأر والانتقام يظل قابلا للتأويل على أكثر من مستوى لا فحسب لان الحس التاريخى لدى ذباب يجعله قادرا على الوعى بالزمن الحاضر كتاريخ حتى ولو كان هذا زمن الموت والافول فانه لا بد ان يخلق نقیضا له ، هذا النقيض يظل فى التراجيديا

رافدا ثانويا ، قناه فرعية تتدفق مياها الى عكس الاتجاه الرئيسى للزمن التراجيدى حيث تتخلق بؤرة صغيرة للصدام بين الافول والنهوض تستنهض فى الضمير الجمعى شوقه العارم لعالم جديد ينشده ويسعى اليه وهو يرقب المصير المساوى للطبقة — الملكة بانتصاراتها الصغيرة ، بجمالها الشكلى الاسر ، بهزائمها الكبيرة .

وما كان باستطاعة دياب ان يكتب بعد ما عاشه فى الواقع الفعلى من توجه الى اسرائيل والامبريالية العمالية (( باب فتوح )) اخرى ، ففى باب الفتوح كان الامل مازال معقودا على امكانية اقتناع الناصر المنتصر صلاح الدين بما فى الكتاب ذلك الكتاب الذى حمله اسامة بين يعقوب قادما من ارض الهزيمة فى الاندلس ليسلمه للقائد المنتصر فى بيت المقدس .. كان انتصار الطبقة مازال ممكنا . كان وهجها الداخلى مازال متاججا .. اما وقد فتحت الطريق الرئيسى الى الهزيمة .. اما وقد انطفأ الوهج وآل القتال البورجوازى الى نهايته لينغمس فى الالاعيب والحيل واظهار الشطارة فى التعامل مع العدو .. بل والتسليم العلنى والضمنى له .. فان (( الزبء )) تصبح ضرورة ويصبح حبسها بدءا ذى بدء فى اطار الحكمة التى بدا بها المسرحية ضرورة اخرى .

(( ان ارضا تروى بالحقىء ، لا تنبت فيها زهرة حب ))  
ثممة استحالة للسلام المفروض الوهمى والشكلى .. وها هم جنود عمرو بن عدى يحتلون تدمر ، وها هى عوامل الفناء الذاتى والخارجى للقوة المهيمنة تفعل فعلها ويستحيل الخلاص منها .. ولو أن دياب جعل الزبء تدافع عن نفسها وتدخل فى القتال وتستثمر قوة جيشها المؤهل للحرب دون حرب لخلق عالما مزورا مجافيا كلية لطبيعة الواقع الذى التجأ اليه خياله ليندفعه الى نهايته .. ولحقيقة المرحلة التى انبثق عنها واستخلص من قانونها نبوعته حيث تستحيل فيها البطولة .. ولا يخرج من أحشائها أبدا ما هو ملحمى .. ان النهاية الاسطورية تصبح فى الواقع الجديد الذى قدم دياب فى اطاره الزبء ملكة تدمر ضرورة عصرية تعبر عن رفض الضمير الوطنى والقومى الجمعى لان لينجو من العقاب هؤلاء الذين أسلموه للأعداء بل وأكثر من ذلك .. يجردهم من البطولة .

### فريدة النقاش

## والأشجار تولد أيضاً واقفة ..

وصفى صادق

في البدء ..

- كان .. جريمة تزوير للأرض وللإنسان .
- وحريقاً يشوى المعالم حياً ..
- تحت ثياب الأزمان .
- كان .. وبناء سريراً ..
- ينخر في رئة الأرض .
- ويدا مسومة ..
- تزرع في كل مكان ..
- اثناوك الأسطورة والبهتان .

\* \* \*

- يألص الأرض المختار .
- يا أصل الشرر ، وأصل النار .
- يا قاتل أطفال مدينتنا ..
- الاطفـلا ..
- يتخلق في بطـن النيران .
- يخرج من شـرنقة الأزمان .
- : المـلك لك الآن .
- والسيف لك الآن .
- وحصـانة رب ..
- وصداقة شـيطان .
- سيفك فوق الرقبة .
- لكـن رقبتى ..

صخر صوان .  
 سيفك فوق دمائي ..  
 لكن دمائي ..  
 ربح .. ورعود .. وبحار .  
 من بعد سقتل .. ؟  
 فلتشهر سيفك في وجه جيوشي .  
 فجيشوئي :  
 البرعم في الازهار .  
 والسحب الجلي بالامطار .  
 والبسمة في وجه الاطفال .  
 والحنطة في كف الارض .  
 سيفك .. وجيشوئي :  
 حلم الشاعر ..  
 ان تبزغ شمس ثانية من كمن الارض .  
 واللبن الساري ..  
 من ثدى الام الجوعى للطفل الغض .  
 وشجرة زيتون صامدة ..  
 في بيت متهدم .  
 ويمامة في العش المتحجم .  
 تحضن تحت جناحيها الامراح .  
 \* \* \*  
 سيفك : نعشك ..  
 ما دامت في الارض ..  
 رثة واحدة ..  
 في صدر فلسطيني ..  
 تتنفس بالحلم الابدي .



ما دام هنالك في المنفى .. وعلى الانقراض .

انسان يتدفق بالماء الحى .

انسان ..

ومصرخة طفل يولد في ليل مخيم .

يولد في ليل الأصفاد .

( صرخته أعلى من قهقهة

المنفع في الأجساد )

منزوحا منه ..

بحليب دماء الآباء .

وسماء عظام الأجساد .

وبآخر كلمات تتلأل في بسمات الشهداء .

منزوحا منه ..

بالأخواب العربية .

وعلى شرف قضيته المنسية .

صرخة طفل يولد في ليل الأصفاد ..

يخبط على كراسيه البيضاء .

بأصابعه القابضة على جمر الوعد .

وعلى جوهرة الحلم .

أحمرقه الأولى :

« لن تقدر يا تين العصر ..

على تكفين الحلم الذائب .

في نم انسان

أغلق عينون الجرح الشاخص

للأزم انسان «

يا قاتل أطفال مدينتنا ..

الا تظنلا ..

يتخلق في بطن النيران .

يخرج من شرقة الأزمان .

# إشراقات

عبد الفتاح شهاب الدين

## ١ - الوحي

وجهك يأتيني في الليل ملاكاً

ينزل في صـدري

ويقول : اقـرأ

— ما كنت بقـارئ

: اقـرأ

— لم اقـرأ يوماً

: اقـرأ ..

فقرأت

( حساء .. بهاء والوجه اللألاء

مادمت أحب فماذا تعنى الاسماء ؟ )

\*\*\*

ونزلت من الجبل الليلي

لاحكى في الصبح النضى

حكاية وجعك للامحباب

قالوا :

انا لا نلمح من قسماطك غير جنون

لا نسمع من كلامك الا قولاً مأفون

لا نعرف من شطحاتك الا الهنون

فلتنبه القبول والا ...

— كـلا ...

ذا ليسـ يكون

\*\*\*

في الغار القلبي رأيتك ( كنت ترصين الزهر )  
 وفي الميدان  
 كان الناس حواليك  
 فرحبت اليك  
 تمتعت تعاوذك الطاعة  
 واقمت طقوس الكلمات  
 توضعت ... تضيئات  
 تكلمت ... فقلت  
 ( الناس كثيرون وقلبك واحد الناس يزلون ..  
 وعابد الى اتوحد فيك وأتوقد حتى أصاعد )

\* \* \*

بين شعاب المدن الضوئية سرت  
 الم الناس .. وادمو .. يتعضون  
 وفي ( التضرع )  
 كان الجو كئيبا  
 والشمس تنام على الشباك  
 فنباذيت : أحبك ..  
 لم يلتفتوا لي

\* \* \*

عدت الى البيت النجمي أصلى  
 وجهك كان كظلي  
 تبتسلت اليه : أرخصني  
 ان القوم اشتبهوا فاشتبهوا  
 قال :  
 ( حبي للبحر ... وللشجر  
 ونوري للمتسبين الى وزيتوني للنهريين  
 وعنبي من فاض الى أفبض اليه  
 واشرق فيه  
 ومن أعرض فغنيبي قبلي )

## ٢ - الخروج

(أذنتنى المواعيدا بالبحوح  
نمت ، وأيقظت طائفتى  
وحسين الصبح  
خرجت ، وخلفت أدعيتى فى الفراش  
كانوا على الباب .. ينتظرون  
وفى كل كف كتاب من السلطة المعادلة  
وفوق سواد الملابس اوسمة للولاء ،  
ناديت وجهك  
كان جميلا جليلا  
فاغشاهم اذ قرأت بكيت  
( لئن يبعدوا القلب عنك  
فانك لا يحتويك المكان )

\* \* \*

جريت الى صاحبي - الحلم  
كان على بابيه فى انتظارى  
وفى وجنتيه التهاب الفرح ،  
جهزت لى التمام  
ناقمة البدء ، وله  
ودليلا لكيلا تعترينا صحارى الصحف ،  
جانبي كان مبتلئا بالتفاسل  
وجهى علت له المسرة  
وحين اتاق الجميع . انتبهنا  
كانوا يجوسون فى اثرا  
كان - ثمة - غار من الشوك  
رحنا اليه - يغلفه عنكيوت الرؤى  
وكان الحمام يبيض البراءة  
قال : أخساف  
نقلت : اعتصم  
ثم رتل من سورة القلب آية

( همو يغفلون .. وأنت تهيم  
هنيئاً لك الآن والصاحب )

\* \* \*

لم يكن من طعام  
سوى كسرة الوعد  
قاسمته ، واتجهنا  
كأنت جموع من الصبية الحافية  
تموج وتثدو  
في نبرة يعترىها البكاء  
نزلت اليهم .. وأوصيتهم بالقراءة ..  
من سورة الحزن آية  
( لكم مهرجان يجيء ،  
فإن كنتم الآن في مهمة  
فلن يستقر الجفاء .. وسوف تقوم الولاية )

\* \* \*

دخلت مدينتك النائبة  
وناديت : يا قوم .. انى أنا ...  
فقالوا : ونحن ...  
جلسنا نشارك بعضنا  
ملابسنا .. خبزنا .. والفراش  
وقمنا نقيم الحافل  
للشعر والخيل والغناء  
وكننا نعلق وجهك في حلية نرتديها بأعناقنا  
صارت اليد شمساً  
والشمس سنبلة  
والسنبلة عيلاً  
فأوقدنا للسمر  
وقلنا الاناشيدا .. كانت بلون اللهب  
( الى وجهك المستفيض نفيض  
ونرقع رؤسنا في اتجاه المدن  
فوجهك ليس يهون  
وليس يفيض )



# كابوس أغنية فلسطينية

نشأت المصرى

هناك .. عند حافة الشـيـفـق  
.. فى الارض .. فى البحار .. فى مراتع القلق  
سـبـال دمسى  
اشفقت الرياح فاحتوته فى احضانها المتقوية  
وفوق أوجبه المبدائن العجيبة  
القتبه حيثما اتفق  
سـبـال دمسى  
وانضجته الشمس فى الظهيرة  
والغرباء يحتسون  
والاصدقاء يسـمـرون

\*\*\*

الشـبـر فـات خـاويـة  
.. أو هـبـاويـة  
.. والمتفرجون أذعنوا المشاهدة  
هم يأكلون يؤكلون  
يلعنون يلعنون  
والغد فى عيون الانتحار للذين يقرأون  
لا يقرأون النار قبل فضبة الحريق  
لا يقرأون الموج قبل شهقة الغريق

\*\*\*

ويرتضى الرجال النوم عند الاقتضاء  
وانت يا زهورى السوداء  
القنـاك فى موسمك الطويل  
غازلت لونك الجميل  
حتى يحين آخر الحـداد

# موشح هيت لكى

جمال الأقصرى

عن لى الفـك ما أضاء الحـك

وجهها ان بـدا

حبـة من نـدى

قلت : رد الصـدى

سار ثم سـك من هـنا سـبك

سـرت فى اثرها

ما لحقت بهـا

صحت وهى اللهـا

واسـتدارت مـك ضـحكت هـيت لك

لأن غصـنى وأورق

من كـيت تعـبق

واهـن قد هـك قـط ما مـك

أو تـدى بـه

ظـمئـها فـسـقه

قـطـرة وانـتهـه

ان بغـى وانتهـك قـلـة مـك

# أمل ونقل .. أغنية للأب

جمال راغب الدريالى

اخفض جناحك واكفف

يا طير قد عبر الزمان الى الزمان

ومشى الربيع الى النهود العاريات كما ترى

والنف بالكاسات فى مدن القيان

وغدت جميع الاغنيات مطالعا لا تنتهى

الا بقبر كم يعانق من عشق

قالت لنا ..

بعض الطيور العابرات بأن هارون أمثشق

يسيفا هاوى الف فهد خائف

ومشى يشقق

لله دربا من جماجم بعض ناس طيبين

فملاءة أولى على التاريخ - طوبى - من يرث ؟

وملاءة اخرى

على شرف التقاة السابقين

وملاءة ..

أخشى على الطير الغضيب

مادمت تحيا فى سراديب العرب

مادمت ضاحكت الربيع وصرت كاتبت الفرائس والشهب

يا كنت أحلى

من على شفتيه تنمو زهرة

يا كنت أحلى من كعب

\* \* \*

ما دمت اطفألت الحياة وغبت لكن لم تغيب  
لازال في قعر المسدائن يا أمل  
نأس وجوع واحتراقات وليل لم يكل  
فأنشر عظامك لست تملك غيرها  
نوق المسدائن ربما ..  
عظهم يقوم عود فل  
ويعايت الارض التي قد أنجبتك وربما  
عشق جديد يكمّل  
ويعود للطير الربيع  
وتعود أسراب الحمام محطقات في الفضاء  
ما كان بالأمس انقضى  
ومشي وزال

\* \* \*

يا حزن مصر ومرها  
يا كلهم  
يا خير من وطأ المحال

\* \* \*

يا بعض بعض الغائبين  
يا بسمة الوطن التعلم  
ان يدوس بغير وعى .. كل ثغر ياسمين

\* \* \*

يا هداة الحادى اذن  
يا باقعة تاقت الآفاق فبانف في كفن  
في قناع مصر .. وقاعها  
رف البنفسج لا يخاف من الوطن

## الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح

احمد الخميسي

حين ارتفع موج البحر الى أعلى ، حمل معه السفينة الضخمة ، وشاهد الأولاد الثلاثة مدينة عظيمة خضراء ، هي حيفا . كانوا واقفين عند سور السفينة الملونة والريح تهب عليهم وتملأ الشراع بالهواء . اندفعت السفينة الى الامام على الموج الأزرق ، ثم ارتفعت من جديد .

صرخ الولد الأول وهو يقفز الى فوق :

— انها خضراء .

صاح الثاني : عطر البرتقال يصل الى أنفى .

قال الثالث : سأعيش هناك حين اكبر .

غاصت السفينة ثانية في قلب البحر ، جرى الولد الأول الى قاع السفينة وجاء برغوة صابون في طبق وأنبوبة يلهو بهما ، عند السور اطلق نقاعة في الهواء سرعان ما حملتها الرياح وقال :

— هذه طائرتى الى المدينة ، هناك سوف أعيش . وقهقه الولد .

ورمى الولد الثانى بقشة في الهواء ، سرعان ما طوحتها الرياح بعيدا وقال :

— اسبقينى يا بنديتى ، هناك سأعيش . ولطمته موجة فكاد ينكسر

ويغرق . وقذف الثالث بعلبة صفيح ، حملتها الرياح ابعدا ، وقال :

— تقدمينى يا دبابتى ، هناك سأعيش .

وهبت عاصفة أوشكت أن تنتزعه من قرب سور السفينة .





سألت الريح على ظهرها أحلام الأولاد الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة : الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح ، كانت ربح سوداء ظلت تدور بتلك الرغبات ، وتتقى الجبال العالية والطيور المخيفة ، مر يوم أو يومان ، شهر أو شهران ، سنة أو سنتان ، لا أحد يعلم ، حتى كان يوم وألقت الرياح بتلك الرغبات الثلاثة في مدينة حيفا العظيمة . انماقت الفقاعة ، والقشة ، وعلبة الصفيح فوجدت أنفسها قرب شجرة برتقال جهيلة ، كان الناس في الصيف والشتاء يأكلون منها البرتقال ويجلسون في ظلها . قالت الفقاعة للقشة وعلبة الصفيح :

— أين سنعيش أيتها الصديقتان ؟

نظرت علبة الصفيح حولها وتمددت وهي تقول :

— لا أرى ، لكنى أستطيع أن أعيش هنا قرب جذع الشجرة .

قالت القشة : كلا ، هنا ينزل المطر علينا . نظرت حولها ورات جحر نمل في جذع الشجرة ، قالت : دعونا نعيش هنا .

قالت علبة الصفيح : وإذا هاج النمل وهاجمنا ؟

قالت القشة : سأطير فوقه وأخيفه .

قالت القشة : وأنا سأضربه حتى أكرس له ظهره .

قالت علبة الصفيح : وأنا سأدوس من يتقدم منه .

هكذا دخل الثلاثة ، ثلاثة أحلام شريرة الى جحر النمل ، دخلت . كانت صفوف النمل تعمل بانتظام وثقة مثل العبيد ، تروح وتجيء ، وتخزن الطعام ، ورؤوسها محية الى أسفل .

أما الملك والملكة ، فقد كانا واقفين يصدران التعليمات بهزة رأس . هكذا عندما دخلت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح — ارتبكت بتلك الصفوف المرتبة وأصابها الدهشة ، ورنع البعض رؤوسهم وتكلموا فيما بينهم . طارت الفقاعة وقالت : إن أصواتي حين أنفجر تصيب بالصمم . أتركوا المكان .

وتراقصت القشة تقول : سأضربكم على ظهوركم .

وزحفت العلبة الصفيح تصيح : سأدوس من يتقدم منكم ، أنى حديدية .

أصاب الفرع الملك والملكة ، وقررا الانسحاب ، ومنعا بهزة رأس بعض النمل العامل من الدفاع عن عشه . هكذا عاشت الفقاعة والقشة وعلبة الصفيح في اليوم الأول وضحك كثيرا من جيش النمل المنسحب .

في اليوم الثاني ، خرجت الثلاثا يقنزنهن ويتعرفن الى المدينة .  
وشاهدن نهرا قرب شجرة البرتقال ، قررن ان يعبرنه ، لكن كيف ؟ .

قالت علبة الصفيح للفقاعة :

— دعينا نعبر فوق ظهرك ايتها الفقاعة وانت طائرة .

قالت الفقاعة : كلا ، الأفضل ان تمتد القشة وتعبرين انت من فوقها ، ثم انا من بعدك .

هذا ما حدث . مدت القشة نفسها ، وزحفت علبة الصفيح فوقها ، الا انها كانت ثقيلة الى درجة ان القشة انقصت ، وهوت الى قاع النهر علبة الصفيح الحديدية . شاهدت الفقاعة كل ذلك ، فاخذت تقهقه حتى انفجرت في الهواء وتبدلت تماما .

كان النمل قد حكى للنهر ما جرى ، وقال له النهر : « لا تخش الغرياء » . لكن النمل ظل خائفا من العودة طيلة اليوم الاول ، والآن وقد شاهد النهر ما حدث ، الآن وقد ابتلع العلبة ، وانقصت القشة على ظهره ، وانفجرت الفقاعة عند شاطئه ، الآن أطلق النهر رذاذا من موجه ينبىء النمل بموت الاحلام الشريرة . وحين توسطت الشمس قلب السماء في مدينة حيفا ، تبخر جزء من مياه النهر ، جزء يقول « لا تخش الغرياء » ، وارتفع الى اعلى وشكل سحابات بيضاء رقيقة ، سرعان ما انهمرت مطرا يروي الارض ويقول : « لا تخش الغرياء » . وسرعان ما انبتت الارض اشجار البرتقال ، والليمون يقول « لا تخش الغرياء » ، وأكل سكان المدينة من اشجارها وسرعان ما انجبوا اطفالا يقولون « نحن لا نخشى الغرياء » .

حين مرت عشر سنوات ، ثم عشر سنوات ، هبط الاولاد الثلاثة ، وقد صاروا رجالا ، هبطوا الى حيفا ، واحتلوا اول قرية ، وهم يقولون للسكان : « ان اصوات طائراتنا تصيب بالصمم ، سنضربكم على ظهوركم ، سندوس من يتقدم منكم بالديابات » ، حين القت الرياح السوداء بالرجال الثلاثة الى حيفا ، بالاحلام الشريرة الى حيفا ، لم ينتظر احد ، لم يستمع احد الى صيحاتهم ، وهبت حيفا كلها تقاوم دون اذن ملك او ملكة : النهر الذي عرف السر ، والسحب البيضاء ، والمطر ، الارض ، والاشجار ، والاولاد الذين اكلوا ، برتقال حيفا .

# الرجل الذى دفن وجهه فى جريدة الصباح

محمد عبد المطلب

مثلا يفعل كل يوم قبل السادسة ، اتجه الى الباب الخارجى للشقة وتناول من تحته جريدة الصباح ، واتجه الى المطبخ ليعد كوب الشاي الذى يزيد قطعتين من السكر ، ليجلس جلسته الاليفة فى الشرفة ، يرتشف الشاي بتمهل ويقرأ الجريدة بدءا من الصفحات الخلفية الى الامامية قبل ان يستيقظ الأبناء والزوجة وقبل ميلاد الضجيج الذى يأتى من الخارج .

لكن فى هذا الصباح ، رأى العمال الذين يرتدون الملابس الصعيدي ( السروال الطويل والفانلة الملونة والشال الذى كلح لونه ملفوف فوق الرأس ) يغرسون قؤوسهم فى أرضية الشوارع ويخرجون باطنه ويكونون مرتفعاً من الطيى والتراب اللين وقبل ان يستوعب المفاجأة ارتقاع صوتهم بشكل جماعى يغنون اغنية عن الصبر والزمن الغدار .

انتهى من الصفحة الاخيرة من الجريدة ، وبدأ يقلب فى صفحات الداخل ولفت نظره اعلان كبير بحجم الصفحة يشير الى شركة مقاولات كبيرة تبنى مدينة جديدة على طراز حديث موحد ، رأى اعلى الصفحة صففا من القيلات الانيقة التى تحيط بها حدائق ليست كبيرة لكنها جميلة وانتشابهته الدهشة من الشوارع المخططة ونظافتها وصفوف الاشجار العالية التى تكفل لها الظل الوديع ، وقبل ان ينعكس بصره على قراءة شروط الشراء والحجز رفع رأسه مباغتاً بصرخة عنيفة ارتفعت من صفوف العمال الذين غاصوا بنصف اجسادهم تحت الارض ورأى خطفا غليظا من الماء يندفع قويا مكونا دائرة واسعة تقع شرفته فى محيطها ..

ارتبك وصرخ صرخة استغاثة في العمال الذين ابتعدوا  
واخذوا يجفون وجوههم وتناثرت منهم بعض اللعنات والضحكات غير  
المبالغة وشعر بزواجه تأتي مهولة من الخلف خائفة في ثياب النوم  
تسأله عن ما يحدث والاطفال الصغار يتشبسون بها في رعب وقبل  
أن ينقل إليها الخبر بدا رذاذ الماء الدائري يصل الى سور الشرفة  
ويتكاثف وينزل بعد ذلك الى الداخل .

تراجع الى الخلف ، مصطدما بزواجه والاطفال ، وسمعا  
وهو يحاول حفظ توازنه تقول بصوت شاك : هذا يوم يعلم  
به الله . وتجرات قليلا وتقدمت الى سور الشرفة وهو معها  
نفوئًا بخيط آخر من الماء أكثر عنفا واشد غلظة يندفع  
تماما من اسفل شرفتها ويضرب زجاجها النظيف بقوة وتواصل  
فتتهقرا الى الخلف وسارع هو باغلاق الباب ، لكن زوجته  
لطمت خدها في حركة لا ارادية وقالت بصوت هستري : العفش  
... العفش ... البيت وسقطت على اقترت مقعد واخذ صوت  
الصفار يرتفع ويصير بكاء .

داخله شعور بالحزن والتشاؤم فقدف زوجته بنظرة  
ضيق سريعة ، وجري الى الحمام وجاء بقطعة الخيش ووضعها  
اسفل الباب باحكام دقيق ، وبدأ يشعر بدبيب الاقدام  
وتوترها في الادوار التي تعلوه ، فأيقن ان خيوط الماء قد كسرت  
حالة الهدوء التي تعيشها المنطقة في مثل هذا الوقت واخذ  
يفلق بصره بخيوطها وهي تصطدم بزجاج الشرفة وتحدث صوتا  
اشبه بالنقر فوق الجبين ثم تنزلق وتتجمع في الارضية .

اخذت زوجته تدق فخذيها بعصبية شديدة وهي ترمق  
اسفل الباب بخوف فتترك لها الحجرة ، لكنه اكتشف  
انه يدور في الشقة في حركات عشوائية وانه مازال يقبض على  
الجريدة بأصابع يمينه وهرع الى الباب وفتحه لما سمع  
الدقات المتلاحقة عليه ، فوجد اصحاب الشقق التي بالادوار  
العليا يتجمعون امامه ويسألونه كيف سيتصرف وهل هناك أشياء تعرضت  
للتلطف وذكر بعضهم انه قد اتصل تليفونيا بالجهات المعنية بمجرد سماعه  
صوت خيوط الماء وحصل على وعد منهم بتلافى الأمر قبل أن يستفحل .

وبلا اتفاق هرعوا جميعا الى احدى النوافذ البعيدة عن خيوط الماء ، وأخذوا يرقبون المشهد ويرون السيارات الحكومية التى تقف على مبعده منه وينزل منها رجال يبذون عليهم الضيق والتأزم يلوحون بأنزعهم ويأمرون العمال بإيقاف المياه ، ويرون المياه قد أزال أكوام التراب وحولت الشارع الى بركة طينية ويرونها وقد أخذت تتسلل الى سلم العمارة وتبدأ فى صعود الدرجات الأولى وقبل أن يتبادلوا نظرات اندهشة وقبل أن تصدر منهم حركة فوجئوا بالمياه تفرق أصابع أقدامهم وأطراف ثيابهم المنزلية وقد تسربت من باب الشرفة ، فجزوا فى اتجاهات عديدة وخرجت منهم صيحات استغاثة كثيرة فى جوف العمارة تطلب المزيد من قطع القماش القديمة وقطع الخيش .

وبعد قليل انقطع صوت الماء ، وبدأ كل شئ يفرق فى الصمت وأيقن أنه لن يمضى الى العمل وزوجته ولن يمضى الصغار الى دار الحضانة، وأنهم سيمضون أجازة اجبارية فى الشقة وقد غرقت زوجته فى علاج آثار المياه وتخرج منها كلمات مضغوطة عنيفة لم يقدر على تفسيرها وهاجمه شعور بالتعب هد جسده فاسترخى بثيابه المبتلة على الفراش وجريدة الصباح بين أصابعه .

ودخلت زوجته المطبخ ، وارتفع صوت الصغار وصار صياحا ، وجاء صوتها من البعيد تطلب منه أن يلعب مع الأطفال فلم يرد فارتفع صوتها تقول له : انه لن يأكل اليوم وأخبرته ان أشياء كثيرة تنقصها حتى تعد وجبة الطعام وطلبت أن يسأل عن السجادات التى نشرتها فى شرفات الأتوار العليا وصرخت بصوت عال تخبره أن الكهرباء قد انقطعت ومن قبلها المياه والزجاجات الموضوعة فى الثلاجة لن تكفيهم طوال اليوم ، وبعد مرور دقائق كثيرة اكتشفت انه لم يرد عليها فخرجت من المطبخ غاضبة وسكنة صغيرة بين أصابعها فرائه مستلقيا على ظهره ولا يتحرك ويغطى وجهه بالجريدة فصرخت فوق رأسه تهاوما وحاولت أن تجذب الجريدة لكنها فوجئت به يقبض عليها بأصابع حديدية فانتابتها رغبة مجنونة فى أن ترى وجهه وحاولت مرة أخرى جذب الجريدة ففشلت فمرت بطرف السكين عليها فماتل رأسه مفضنا بالعرق ورات عينيه جامدتين مثبتتين على احدى الصفحات التى مر فيها حد السكين فهاجمتها رغبة شديدة فى البكاء أراحت رأسها على صدره المبتل وهمست :

— قم . . . . استطعت ان اعد لك شيئا تأكله .

ورمقت الجريدة بعينين جامدتين أيضا .



# أشياء بسيطة ..

رمسيس لبيب

نظر الى سرب الازر الابيض وهو ينساب على وجه البحيرة الصغيرة،  
قالت :

— تبدو هذه الايام شاردة وحزينا .

رفت على شفثيه بسة ، وتابع عيناها الازر الابيض وهو يتجه الى  
الضفة الأخرى .

مدت ذراعها على المائدة التي تفصل بينهما وأمسكت بيده ، نظرت  
اليها ، تأمل وجهها الذي يبتسم له ، لو تخفف من زينتها ولو قليلا ، قال  
لها مرات أنها تكون أجمل وأرق وهي طبيعية بلا زينة أو اصباغ .

— هل وصلت الى قرار ؟

هل يخبرها بما فعلته أشعار يوسف ويومياته في اليومين الآخرين ..  
هل يخبرها بذلك الحلم ؟ .. كانت فتاة الحلم دافئة السمرة والحلاوة ، كان  
في عينيها الواسعتين السوداوين صفاء الظلمة الصيفية ونقاء اللبن الحليب،  
هل يحكى لها عن الوجوه الشائثة والأصابع اللزجة الخفية وهي تعبت به  
وتطاردته ؟

— السفر أمر لا بد منه ، الجميع يسافرون ويحققون كل ما يحلمون به .  
وعاود النظر الى الأزور وهو يشق طريقه بين أوراق الشجر المتساقطة .

— هل مازلت مترددا ؟ ... لماذا لا تتكلم ؟

ماذا يمكن أن يقول لها ؟ .. قال يوسف في يوميات الأيام الأخيرة انه  
قرر أن يكف حتى عن الكلام حتى يجد الكلمات الجديدة ، الكلمات الحقيقية

التي يبحث عنها ، لم يعثر على تلك الكلمات ، كف عن كتابة الشعر قبل  
الرحيل بشهور .

تأمل اصابعها وهي تضم يده ، أصابع قصيرة وممتلئة ، دهان الأظافر  
يحاكي لون أحمر الشفاه الفاتح ، كيف خبا الوهج وتحول الى رماد بارد ؟ ..  
كيف استحالت الحلاوة الدافئة فتورا بلا مذاق ؟ ... من منهما الذي تغير ؟  
هل كان شيء كامنا وتكشف شيئا فشيئا ؟

— يبدو أنك .....

هل يفعلها الآن وينتهي الامر كله ؟ .. ماذا يمكن أن يبقى له بعد ذلك ؟  
فليكن يوما آخر من أيام الجنون ، ومد يده اليسرى الى يمناه  
وخلع خاتم الخطوبة رمقه بنظرة سريعة ، ووضعه على المائدة وهب واقفا  
وانصرف نادته ، همت باللحاق به فاسرع في خطوه حتى ابتعد .

الحديقة مزينة على غير العادة ، اليوم عيد ، الاولاد والبنات يلبسون  
ملابس العيد الجديدة ، وشاط الكرة الكبيرة بقدمه وانفخ يجري بها  
بين الاولاد الصغار وهو يحاول أن يحاورهم بها ، وتوقف الاولاد يرمقونه في  
دهشة .

قال باسمها وهو يرفع بالكرة الى أحدهم .

— اريد ان لعب معكم .

وتبادل الاولاد نظرات استغراب ، قال احدهم :

— لا يمكن أن تلعب معنا .

— ولم ؟ ... كنت لاعبا ماهرا وأنا صغير ، لعبت كثيرا بالكرة  
الشراب في شارع بيتنا .

— انت كبير ولا يمكن أن تلعب معنا .

— وهل الكبار لا يلعبون ؟

وتلاقت عيون الاولاد ، وقال ولد آخر :

— سيضحك عليك الناس .

— فليضحكوا .

وشاط الكرة الى احدهم فلم يتحرك الاولاد فابتسم خائبا وانصرف .  
وجد نفسه خارج الحديقة ، توقف امامه اوتوبيس ، لمح بعض الاماكن

الشاغرة فسارع بركوبه ، واسترخى فى مقعد الى جانب احدى النوافذ  
تطلع الى الكلمات الحمراء الكبيرة المكتوبة بخط قبيح .. ممنوع التدخين ..  
واخرج علبة سجائره واشعل واحدة ، وانطلق الاتوبيس فى شارع واسع  
تحف بجانبه الأشجار .

لماذا ركب الاتوبيس ؟ .. الى اين يذهب ؟ يوسف رحل الى قلب  
الصحراء منذ يومين لماذا يكون التصوف بلا اديرة او صوامع ؟ ... قال  
يوسف :

— اكتئاب تفاعلى ؟ اكتئاب عقلى اتخذت قرارى وانتهى الامر .  
وبرغم عتمة المقهى الصغير لح جزنا مروراً ويائسا فى العيين  
الواسعتين خلف النظارة البيضاء ، كان يحس فى الايام الاخيرة أن صديقه  
مقدم على اتخاذ قرار خطر ، كان يوجس من ذلك لكن لم يخطر له ابدا أن  
يصل الى هذا القرار بالذات ، قال له وهو يدرك عدم جدوى الكلام .  
— هذا ليس حالا ... هذا ...

وهرب يوسف بعينه ونفيسها اشراق المدمع .

— تعبت من البحث عن الحلول .

— انت تكرر حكاية أجدادك ، أجدادنا .

— فليكن .. هذا أفضل من الحل الوحيد الآخر .

تندى قلبه وهو يتأمل الوجه الحبيب المتعب ، تساعل عما يمكن أن  
يفعله الشاعر الرقيق التأثير فى دير بقلب الصحراء ، تساعل لماذا يكون التصوف  
بلا اديرة او صوامع ودفع اليه يوسف برزمة الاوراق والكراسات ، باشعار  
ويوميات الشهور الأخيرة فضمها الى صدره وأحس بأنه أصبح وحيدا . تذكر  
المرّة الاولى التى رأى فيها يوسف وهو يقود مظاهرة فى السبعينات ويلقى  
فيها باشعاره الثائرة . تذكر ليالى المناقشات والقراءة المشتركة ، ليالى  
التوهج والتفاؤل الذى يرى كل الآمال فى متناول اليد ، وتذكر بعض مواقف  
الشهور الأخيرة وتساعل عن القرار الذى يمكن أن يصل اليه يوما .

فى نفس اللية قرأ الكثير من الاشعار التى يحفظ معظمها عن ظهر قلب ،  
وقرأ بعض اليوميات فزاد ايلام الجروح والندوب ، وأحس باحكام  
الحصار ، ونام قرب الفجر بعد قلق معذب وكان الحلم الغريب ، هل يمكن  
أن ينسى احداث هذا الحلم يوما ؟ .. هل يستطيع أن يحقق ما وعد به نفسه  
وهو يعيش احداث الحلم ؟

كان بين حشد كبير من الناس فى مبنى قديم ، فى شبه قلعة قديمة مهدمة  
عند أحد منعطفات النيل محاصرين بمياه الفيضان ، كانت الوجوه مذعورة

والأبدان شبه العارية تلتصق ببعضها أمام انخفاف المياه وسيلها الذي يحطم الجدران المهمة ، كان يفتش بين الوجوه الخائفة عن وجه يعرفه ، وكانت أصوات مجهولة المصدر تترنم بنشيد جنازى بالغ الأسى ، وفجأة وجد نفسه يعدو وحيدا في شوارع ضيقة ومعتمة على جانبيها أضرحة وأسبلة وبقايا أبنية أثرية ، وظهرت الوجوه وراحت تطارده ، وجوه كبيرة وقبيحة تقترب من وجهه ، وتضحك ضحكات فيها سخرية وشماتة بينما أصابع خفية لزجة تمتد من العتمة الى وجهه وقفاه فيقاوم الغثيان ويعدو بالرعب عبر الأزقة ، وفجأة يفتح شارع ضيق على خلاء واسع غارق في غبشة البكور فينقلب اليه ، ويلوح البيت من بعيد ، بيت صغير من طابق واحد ، يعدو اليه والبيت يخرج لضوء الصباح وتتحدد حدوده وملامحه كلما اقترب منه ، ورآها تطل من نافذة البيت الوحيدة فحقق قلبه فرحا وأسرع اليها ، اقترب من النافذة ورآها ، كان وجهها المستدير نقي السمرة ، وعيناها واسعتين سوداوين فيهما انتظار قلق أسيان ، كان حاجباها هلالين أسودين وشعرها طويلا وفاحما ، كانت دافئة السمرة والحلاوة ، وعلى واجهة البيت البيضاء رسوم ترحب بعودة الحاج ، الجمل والحمل والاهلة وأبو زيد الهلالي مشرع سيفه ، وكلمات الترحيب بالعودة من الحج المبرور وآيات قرآنية بخط قان تلقائي ، كانت الخضرة العارمة تحيط بالبيت الأبيض منددة بضوء الصباح ، وما كاد يمسد فرائجه اليها وهى تبسم له فرحة حتى اختفت واختفى البيت ، ووجد نفسه مطاردا مرة أخرى في الشوارع الضيقة المعتمة ، وعانت الوجوه الشائثة ببسماتها الثعبانية وشماتة عيونها الواسعة الكريهة تقترب من وجهه ، والأصابع الخفية تنزل لزوجة وتعبث به ، تعبث بكل موضع من بدنه وهو يحاول الإفلات منها مرتعبا ومتقرزا ، قال لنفسه وهو يعدو أنه سيكتب قصته عن البنت السراء والوجوه والأصابع ، وكلما ظن أن الزقاق المعتم الذي يعدو فيه سيفضى مرة أخرى الى الخلاء كان يسلمه الى زقاق آخر ، وكانت الوجوه والأصابع تعاود الظهور بجلافتها الغريبة ، وانتهى الى درب مسدود وحاصرت الوجوه والأصابع اللزجة فأطلق صرخة رعب واستيقظ لاهثا وغارقا في عرقه .

لعل ذلك الحلم كان السبب في كل ما حدث صباح اليوم التالي ، لعله . . لماذا توقف الأوتوبيس ؟ . . نهاية الخط ، كشك المفتش ، ونسبة الشاي ، وبائع الجرائد ، والمحطة مزحمة بالمنتظرين شلل الأولاد البنات بملابس العيد الجديدة ، وجوه شاحبة مبروضة ، ألوان فاقمة والوان تجتمع في غير تناسب أو تناغم ، الى أين يذهب ؟ . . بركة كبيرة من طفق المجارى تسد الطريق والكثيرون يخوضون فيها ، أولاد حفاة ، وأولاد يلبسون الملابس الجديدة ويضعون أحذيتهم تحت آباطهم ، امرأة مهصوفة حامل تجر ثوبها من المياه العكرة ، عجوز ضرب الماء بعكازه ، وعاد الى محطة الأوتوبيس ، وركب نفس الأوتوبيس الذي جاء به .

امتلا الاتوبيس عن آخره وأخذت الشمس تصب عليه وهجها فأصبح خائفا ، شيخ بدين مرفوع الهامة يمسك بفيل جيته ويعبر بحيرة المجارى فى وقار ، يتمتم بشفتيه وأصابه تحرك حبسات مسبحة ، تحدث ذلك الزعيم ليلة الامس عن طفح المجارى ضمن الأمور الأخرى التى تناولها فى خطابه ، كان يخطب فى حماسة وحمية وقد خرج من السجن فى نفس اليوم ، كان يعبر عن سعادته لحضور الجمع الحاشد ، وكان جمعه الحاشد بضع عشرات يصفقون قبل أن تكتمل الجمل ويتلفت الكثيرون منهم حولهم وينظرون الى رجال الامن الذى يحيطون بمكان الاجتماع ، لماذا خطر ذلك خاطر بالذات وهو يهرى الرجل مندفعاً فى خطابه ، لو أن ذلك الخطيب فعل ما خطر له ماذا كان يمكن أن يحدث ؟ ..

كان يمكن أن يكون لذلك أثر اكبر من اثر الخطب والكلمات ، ذهب ليلة الامس الى ذلك الاجتماع لان يوسف كان قد رحل وكان يريد أن يهرب من وحدته وأحزانه ، الاتوبيس يتمايل ، زعيق بوقه لا يتوقف وأبواق كثيرة تزعق وتصرخ ، الشارع الضيق مزدحم بالعربات وبالمارة ، أرضيته مخربة بالحفر والمطبات ، الازقة المتفرعة من الشارع تفرشها القمامة والمستنقعات فى منيرة امبابة ، فى الغرفة الصغيرة المعتمة المظلة على الزقاق الطافح بمياه المجارى كان الشاعر الرقيق النائر يكتب الشعر ويحلم بوجهه الصبيانى ، بالايام القادمة ، ويتحدث بوله مشبوب عن المعشوقة اللغز التى وهب لها عمره ، فى الشهور الأخيرة كانا يتسكعان فى الشوارع حتى نهاية الليل ، كانا يفران من مقهى الكتاب الحالمين المتعبين والكلمات الكبيرة والخمور الرخيئة ، من صراع العشاق المفلسين ، صراع الديكة المحاصرة بالقهر والعجز ويضربان فى الطرقات بلا غاية ، كان يوسف يحدق فى وجوه المارة ويقول فى مرارة :

— ابو الهول لا يريد أن يتكلم ، ولا يوجد من يستطيع أن يستنطقه ، تاريخ لغز ، وحاضر لغز ، ومستقبل مبهم ينذر بالفواجع .

كان يقول بالعجز الغاضب :

اريد كلمات جديدة لم تستعمل أبدا من قبل ، كلمات تحرك الدوامات المجنونة فى البراء الآسنة وتغيرها فى لحظات ، كلمات تشعل وتحرق .

كانت اليوميات تجسد العشق اليائس الذى دفع بالعاشق الى حافة الجنون ، كانت تتسائل عن السر فى انعدام التواصل هل هو فى العاشق ام فى المعشوقة نفسها . كانت كلماته تجسد فى صراحة عارية رهيبة لوحة القبح والمهانة والجنون ، كانت ليلة قاسية حركت كل المواجه والمرارات والحيرة المضنية وكان الحلم غريبا ، كان حتما أن يحدث ما حدث فى صباح اليوم التالى من العمل ، كان موقف الابس عبث جنون ومرارة .



أوشك أن يختنق بالموعظة الاخلاقية الطنانة التي كان يلقيها المرتشى على المحقق الجديد ، كان يجتر كلمات اليوميات ويستعيد أحداث الحلم متعبا وممرورا ، حذق الى الوجه المكظ المتنع وعينيه الكانبتين ببياضهما البارد والى وجه الشاب المنصت الساذج منتظرا أن تنتهى الموعظة ولكنها طالت وارتفع صوتها ، وكان الصفيق يلقيها على كل زملاء القسم فاندفع وهو يود لو ينهال عليه ضربا ، لو ينهال صفعا على الصدغين المكتنزين ومال عليه في غيظ :

— قل لى ، فسر لى كيف تستطيع أن تجمع بين الكلمات الطنانة الكبيرة ومخافتة الصوت فى الاحاديث الجانبية مع المتهمين ، كم يساوى افساد تهمة عقابها الفصل ؟ .. هل تعمل لحسابك وحدك أم أنك واحد من أصابع ذلك الذى لم أره يوما ولا أريد أن أراه ، أنا اعرف أن المهم رئيس القسم لا دخل له فى اللعبة لأنه ... واحتقن بياض عينيه وتماسك كعادته .

— هل لك علاقة بالفراخ الفاسدة وأفخاذ الرومى المزيفة ؟

واندفع المرتشى خارجا وهو يشوح بيده :

— كفاك ثرثرة ، ليس لديك غير الكلام الفارغ الذى تقرأه فى الكتب .

نصاح فى أعقابيه :

— أنت مجرد أصبع صغير وحقر .

واصطدم المرتشى الهارب فى خروجه بعم صابر وأوشك أن يسقط منه المشروبات فاعتذر الكهل فى ارتباك ، كان يمكن أن ينهى الموقف لو لم يدخل عم صابر لحظتها ، حذق الى الوجه الداكن الكهل الذى يلبي كل الطلبات بأدب شديد يستغزه والذى يعتذر عن أخطاء لم يرتكبها ، أحس لحظتها أنه لم يفهم أبدا سر عم صابر الغريب ، خطر له أنه لابد وأن يكون جلد عم صابر سميكاً جدا فاقترب منه :

— شمر ذراعك وارنى جلدك يا عم صابر .

— ماذا تريد يا ابنى ؟ .. هل ستعطينى حقنة لها يسمونه بأمراض الصيف المعوية ؟

— لا .. لا .. أريد أن أعرف سمك جلدك .

وحذق اليه الرجل فى ذهول ، وتقدم السمع مستظرفا ، تقدم الساعى الآخر الكبير ورقبته الغليظة وشمر عن ساعده المكتنز الشعر وهو يبتسم فى برود وتلاحية ، بالبرود والتلاحية التى يمارس بها فهلوته مع موظفى القسم .

— يمكن أن ترى سمك جلدى انا يا أستاذ أحمد .

وأزاح الكرسي الكبير من طريقه :

— أعرفه .. أعرفه جيدا ، انه مثل .. لا أعرف حيوانا له مثل جلدك .

وفي نفس اللحظة صاح ابن القديمة فى عم صابر آمرا فاندفع اليه :

— الا تكف أبدا عن الصياح والأوامر والنواهى ؟

وتجاهله ابن القديمة فى ترفع ، سوى رباط عنقه وأخذ ينقر على المكتب بخاتمه الذهبى الكبير فمال عليه :

— لا تليق عليك يا ابن الغسالة القديمة ، آسف فقد كانت امرأة محترمة ولكنها لم تعرف كيف تربيك ، ولعل ذلك هو السبب فى خلافاتها المستمرة معك ومع زوجتك الانفتاحية .. وارتجف المتائق محتدما ومد يده الى حقييته السامسونيت السوداء :

— الزم حدودك .. الزم حدودك .

— قل لى .. مجرد اشياء بسيطة أريد أن أعرفها ، طبعا كانوا يعاملونك هناك باحترام وتقدير كبيرين لأنك تركت متطوعا بلادك العظيمة المزدهرة كى تساهم فى نهضتهم الجليلة ، ولا شك أنك كنت تنفق هناك بسخاء على الأكل لتعوض أيام الحرمان ، كنت تقيم فى مسكن محترم يليق بوظيفتك ومركزك ، ولم تكن تساوم بلجاجة وتهافت عند شراء أى شىء : لم تكن تحسب أبدا وبنقة ما يساويه بالجنيه المصرى البائس ، وبالطبع كنت تعامل أبناء وطنك بود وتعاطف تحت تأثير الإخساس بالغربة ، اعتقد بل واستطيع أن أجزم بأنك لم تفعل ما فعله جارى ، كان ذكيا وفطنا ، أوصى زوجته قبل أن يهبطا من الطائرة بأن تقرص طفلتهم قرصة شديدة اذا اقترب رجال الجمارك من حقيبة الفيديو والشرائط ، وخالت اللعبة على موظفى الجمارك فائزعجوا من صراخ الطفلة المتصل وافلت الفيديو من الرسوم .. لا .. لا .. انت لم تفعل مثل جارى لأنك من رجال القانون وتعرف الأصول .

ووضع ساقا على أخرى وهو يرتجف بغيظ ويهسح عرقه بهنديل الورق الكلينكس كانت الصديقة القديمة ترمق ابن القديمة باثفاق ، وكان لابد أن تأخذ نصيبها هى الأخرى ، فاتجه اليها وهو يشير الى هدفها الجديد :

— لماذا لا تجاهرين بحبك له ، اقصد مشاعرك ، اقصد رغباتك ، اقصد .. هل نسيتى تماما حكاية الحب القديمة التى حكيتها لى يوما وانت تبكين ؟ .. ماذا ستفعلان بزوجه ؟ .. اعتقد أن الانفتاحية الناصحة اشترطت

عليه قبل ان يهبطا من الطائرة ان يكتب كل شيء او على الاقل النصف باسمها  
لأنها كافحت في البلاد الغريبة مثله تماما .

ارتبكت واحتقن وجهها فاشفق عليها وفاء لصداقتها القديمة ، وكان  
فهى يدس وجهه في صفحات الجريدة :

— صفحة الوفيات أم الكلمات المتقاطعة ؟

وابتسم الوجه الاسمر الممتلئ المتعب .

— كلاهما معا .

— قلت لك أنك لا تصلح للسفر ، أنت تختلف عن ابن القديمة ، كان  
لا بد أن تعود بعد شهر ، وليتك عدت بلا متاعب أو امراض .

وفجأة دخل المهم ، بدأ مهما كعادته منذ الوهلة الاولى ، الوجه الداكن  
بنظارتها السمكية ووجنتيه البارزتين ، وسترته التي تضم بدانتة في احكام،  
وعقدة رباطة عنقه الصفرة بين فكي الياقة الكبيرة المنشاه ، تساءل المهم  
في غضب وقور :

— ما هذه الضجة يا استاذ أحمد ، الا كفيك أنك لا تقوم بأى عمل ؟

ووقف له وقفة الانتباه وعظم بيده :

— تمام يافندم .

كان متخشبا ومهما ، وكان لابد للعبة ان تصل الى نهايتها .

حملق المهم في ذهول فاقترب متلظفا :

— ثمة ، وأنت مفرم بثمة هذه ، ثمة اشياء بسيطة أريد ان أعرفها ،  
لا يهم الآن كيف تعاملك المدام في البيت فهذا امر يمكن معرفته من التلح الذي  
يوصل الطلبات الى البيت كل يوم ، فقط أريد ان أعرف كيف يعاملك السيد  
وكيل الوزارة ، ماذا يفعل عندما تدخل الى مكتبه ؟ ... هل يقف لك مسلما  
أم ان يمد لك أطراف أصابعه الكريمة ؟ .. كيف تقف امامه وكيف تتكلم ؟ ..  
أنا مستعد لأن أدفع .. أدفع مرتب الشهر كله بالرغم من أنه لا يكفينى  
في مقابل أن أراك مرة وأنت واقف امام وكيل الوزارة في مكتبه ، هل تنحنى  
انحناء صغيرة وتضع ابتسامة مهذبة على شفثيك لأنك تعرف المقامات  
وتحترم التدرج الوظيفى أم أنك تقف مرفوع الهامة وتتكلم بثقة لأنك من  
رجال القانون ؟

وارتج على الرجل :

— لا تغضب ... أنا أعرف أنك رجل مهم ، موظف عام مهم .

وظهر القوس المتثنى ، مال على رئيس القسم وفح في اذنه :  
— دعك منه يا سعادة الرئيس ؟ انت تعرفه مشاغب نقل من ثلاثة  
اقسام في سنة واحدة .

وامسك بطرفي سبابته وابهامه بالقوس المتثنى وأزاحه بعيدا :  
— ابتعد أنت ، سحقت بحذائي عشرة من امثالك في حجرتي هذا  
الصباح ؟

يكفى ما أصابنى من قرف .

— أنا ... أنا ...

نصاح فيه بدلا من أن يصفحه :

— قلت لك ابتعد والا ...

وحملق القوس ذاهلا وهو يبتعد ، أحس به وهو يشير لرئيس  
القسم بأصابع يده اشارة تعنى أنه مجنون ، وكان الرجل ما يزال مهما ، وكان  
هو منجرنا في الموقف بمتعة حقيقية .

— قلت أنك موظف عام مهم .

وخرج الرجل من ذهوله مرتبكا متقصدا العرق .

— أنا رئيس القسم هنا ، أنا اعمل في هذه الوزارة منذ أكثر من ثلاثين  
عاما ، قبل أن تولد أنت ، أنا ...

— أعرف .. أعرف جيدا أنك رئيس القسم ، قسم التحقيقات العظيم  
بوزارة العدل العادلة جدا ، ولكن قل لى يا سعادة رئيس القسم  
باعتبارك خدمت الدولة ، أعرق دولة في التاريخ ثلاثين عاما هل اذا مررت  
في الطريق العام يقف لك مسكرى البوليس باحترام حتى ولو كان من رجال  
الامن المركزى ؟ ... واذا ركبت اوتوبيس مزدحما وهو الحمد لله مزدحم  
ليل نهار فهل يفسح لك الفاس مكانا تقف فيه بعيدا عن سحق الأقدام  
والعرق ورخام الأنفاس ؟ .. وبالنسبة كيف تصل الى وزارتنا بحذائك  
ملتصعا ، هل تحتفظ في جيبك بقماشة قديمة وتنذوى في طريق جانبي لتلمس  
الحذاء قبل أن تصل إلينا ؟ .. لا تنظر الى دهشا فثمة أسئلة أخرى ، أسئلة  
بسيطة ولكنها تحيرنى .

هل اذا وقفت في طابور فراخ الجمعية يراعى الواقفون كهولتك  
فيفسحون لك مكانا امامهم لتأخذ دورا قبل دورهم ؟ .. أنا أعرف أنك  
لا تخرج من الطابور أبدا حتى ولو كان من طوابير الجمعية ، صحيح انهم  
تخطوك في طابور الترقية بعدة سنين ولكن تلك نقره وهذه نقره أخرى واذا

وصلت الى كاتب الجمعية ولم تجد الفرخة المأمولة لاختفاء الفراخ لسبب  
أو آخر فهل يتنازل مدير الجمعية ويطيّب خاطرك بكلمة أو كلمتين مراعاة  
لثلاثين عاما التي أنفقتها في خدمة العدل ؟ . وطابور العيش ماذا تفعل  
فيه ؟ أراهن على أنك أصدرت الأمر المكتبى رقم عشرة أو عشرين بتخصيص  
الشفالة الريفية الصغيرة لطوابير العيش وفراخ الجمعية وكل الطوابير  
الأخرى .

وانفلت الرجل مهيدا متوعدا ، وأحس هو بسخف الموقف كله ولكن  
لاحقه بالكلمات الأخيرة .

— طبعا أنت لا تتخلى عن أهميتك وأنه جالس بين اولادك ، لابد  
أنك تجلس في كامل أهميتك بالجلابية البيضاء النظيفة والطاوية المحكّة أمام  
التليفزيون وتحلق في الصور المتحركة ، وتتفضل ببعض التعليقات  
الوقورة حتى يكس عليك النوم .

لابد أن شوقى شاهد الموقف منذ بدايته ، تقدم منه وقال ببسمة  
مشفقة وود :

— ليس هذا هو الحل يا أحمد .

كانت المرة الأولى التي يخاطبه فيها باسمه مجردا من كلمة أستاذ  
فزاد حبه له ، نظر في عينيه الذكيتين الواثقتين وتساءل عما إذا كان سينتهى  
به الحال الى مقهى الحالمين المتعبين ، مال اليه منذ اليوم الأول لالتحاقه  
بالقسم ، أحس صدق كلماته وعمق تفكيره وهو يجر زملاءه الى المناقشة ،  
كان خريجا جديدا وحماسه طازج وبكر ، عرف نوعه من كلماته الأولى  
فانجذب اليه ولكن لم تكن قد تبقت لديه طاقة للمناقشة والمشاركة .

أحس بشيء من الخجل أمام البسمة الجادة الواثقة ، خطر له ان  
يسأله عما إذا كان يعرف حلا حقيقيا للعقدة المستعصية ، ولكنه لم يوجه  
السؤال خشية أن يكون حله من نوع الحلول التي ثبت فشلها وخيبتها ، هم  
بأن يقول له كلاما جارحا هو الآخر فوجد نفسه يردد عبارة يوسف :

— تعبت من البحث عن الحلول .

وسمع ابن القديمة وهو يتمتم في ترفع مغيط :

— عقد !!

فاستدار اليه وسأله صائقا :

— هي فعلا عقد فهل عندك حل لها ؟

وعندما انفلت خارجا وراح يضرب في الطرقات أحس بشيء من الندم  
على ما فعله بزملائه ، تساءل عما يمكن أن يحدث عندما يعود الى العمل

بعد اجازة العيد ولكنه طرد كل التساؤلات من عقله المتعب واتجه الى مقهى العشاق المفلسين وفي نهاية المساء ذهب ليستمع الى الخطيب الذي خرج من السجن لتوه .

الشوارع النظيفة الواسعة مرة اخرى ، جماعات من اولاد الاحياء الاخرى تنطلق على الاسفلت النظيف الملمع ، عندما كان يمشى في مثل هذه الشوارع وهو صغير كان يسير محاذرا ، كان يتطلع الى البيوت العالية في توجس ، كان يتوقع ان يظهر فجأة من يأمره بالابتعاد عن هذه الشوارع ، عندما كبر كان يرنوا الى الشرفات العالية والنوافذ العالية ، يتطلع الى النساء والاولاد والرجال ويتخيل طريقة حياتهم . كان يتصورهم سعداء وطيبون كان يتخلى ان يكون له سكن في عمارة عالية على النيل ، سكن فاخر وجميل ، وزوجة حلوة من ذلك الصنف الذي يطل من الشرفات العالية ويركب العربات الفاخرة ، كان يتخيلها بيضاء ريلة وبشعر أشقر وممشوقة القوام ، شارع رحب تحف به الاشجار العالية ، شارع جانبي صغير يفضى الى النيل القريب ، وهبط من الاتوبيس .

فيلا أنيقة تحيط بها الاشجار على سياج درجها من الجانبين شبه قلل خضراء ، قلل خزفية ، وكان وجه جاره خزفيا ، خطر له عندما فتح له الباب هذا الصباح ورآه في مواجهته ان وجهه المستدير المتورد الملمع مصنوع من الخزف . عام كامل والرجل يسكن في الطابق الأرضي ويصادفه كثيرا في طريقه دون ان يلتفت حتى اليه ، كان وجهه مغلقا ومتباعدة . وكان هو يسمع من غرفته فوق سطح البيت أصوات شجار الرجل مع زوجته واولاده ، كان مستغرقا في النوم عندما طرق عليه الباب وعندما رآه هم بأن يغلق دونه الباب ويعود الى فراشه ، وجد نفسه يرحب بالرجل بأدب زائد ، وجلس الرجل في وقار ، ترك يده بأصابعه القصيرة المثلثة وكان هو مسترخيا في الكرسي القديم المخلع يقاوم النوم ، تطلع الرجل الى الكتب التي تغطي جدران الغرفة وسطح المكتب القديم المترب ورفت بوجهه الكروي الملمع ابتسامة مبهمه سرعان ما ابتلعها وتهايا للكلام ، خطر له ان يسأل الرجل عن الحل الذي يراه ، هم بأن يقول له انه بالرغم من انه قرأ معظم الكتب التي يراها والكثير غيرها فانه لا يعرف الحل ولن يعرفه أبدا ، أراد ان يشير الى يوميات يوسف فوق المكتب ويقول له ان صديقه يؤس من كل الحلول فهجر كل شيء الى دير في قلب الصحراء كما كان يفعل أجدادنا في الزمن القديم ، انفرج الوجه الخزفي عن شبه ابتسامة فخطر له ان يقوم من مكانه ويعيد غلقه ، وأن يأمره بالانصراف ، انطلق الرجل يتحدث بكلمات منتقاة في موضوع لم يتبينه ولم يكلف نفسه بالانتباه اليه وان أدرك انه يتصل بالجارة الأرملة التي تسكن الطابق الثاني ، تنبسه على كلمات السبعة والشرف والفضيلة ترصع حديث الرجل فسأله في خمول :



— أتنس أنيابك ؟

واهتز الوجه الخزفي ، بدا عليه ما يشبه الدهشة فسأله وهو يتثأب :

— ألم تتمن مرات ان تضاجع زوجة جارك أو زوجة صديق لك ؟

وارتجف الرجل فيما يشبه الغضب فأمسك به من كتفه ورفعته الى الخارج وهو يبرطم بكلمات مختلفة ورد الباب ، وعاد الى الفراش .

ما الذى دهاه فى هذين اليومين ؟ .. ما سر هذه الجراحة التى يندفع بها فى تصرفاته ، أية طاقة هذه التى تنور بداخله بعد فتور وحزن الشهور الأخيرة ؟ برغم الأرق المعذب وقلة النوم يحس بتنبيه ويقظة غريبتين ، لو يعيش هذه الحالة دائما .

مقهى بلدى صغير ، عدد من البوابين النوبيين والصناعية وأشخاص لا يمتون بملامح وجوههم الى حى العمارات العالية ، ليجلس قليلا ، ليأخذ فنجانا من القهوة الرديئة .

كفت حلقة الصناعية الصغيرة عن الكلام وتفحصته بعيونها ، أولاد بلد تبدو عليهم الشهامة والجدعنة ، توقف الذى يمسك بالجريدة عن القراءة للآخرين ، خطرت له الفكرة فنفذها على الفور .

ترك مكانه وسحب كرسيه وجلس بينهم وهو يبتسم فى ود ، انتظر أن يرحبوا به فحملقوا فيه بوجوم ، قال لهم مشجعا :

— استمروا ، استمروا فى حديثكم .

تساعل السمين الممتلىء بشيء من الحدة :

— ماذا تريد ؟

— لا شيء ، مجرد الجلوس معكم ... الديكم مانع ؟

وحاصرته عيونهم فى توجس وريبة .

— استمروا فى حديثكم ، لا اعتقد أن لديكم ما يجب أن تخفوه عن الآخرين ولا أقل من أن يقول الواحد لأصحابه كل أو بعض ما يخطر له .

وتمللوا فى جلستهم ، وتبادلوا نظرات محاذرة ، تشبث بأمل أخير :

— صدقونى لست من رجال الـ ....

وهبوا جميعا واقفين ، وهبوا بالانصراف فغادر المقهى خائبا .

حديقة الحيوان ، زحام كبير أمام مدخل الحديقة ، الأولاد والبنات والرجال والنساء يتزاحمون لقطع تذاكر الدخول ، الزحام والصياح حول الباعة ، باعة الفسيخ والخص واللبن والسودانى والطلوى وسندوتشات الفول والطعمية ، زحام العربات يصل الى تمثال نهضة مصر ويحيط به كثيرون يفتشون النجيل فى الشريط الاخضر الذى يقسم الطريق خلف التمثال، تمثال الجرانيت الاحمر ، ثمرة انفعال محمود مختار العظيم بثورة ١٩١٩ الشابة الريفية تزيج ببسرها طرحتها وتمديدتها الاخرى لتمس بها ابا الهول وثوبها الفضفاض ينسدل على بطنه ، ابو الهول يهم بالقيام وقد مد ساقيه الاماميتين فى قوة ، يرنو الى الامام ، فى وجهه تصميم غامض وأمل ، هل استنطق مختار ابا الهول ، يوسف كان يقول ان ابا الهول لا يريد ان يتكلم ولا يوجد من يستطيع ان يستنطقه ، وجه الفلاحة الحسناء يرنو الى البعيد ، الى كوبرى الجامعة ، ضمرت كف مختار فى سنواته الاخيرة ، أصبح عاجزا عن امساك الأزميل والنحت ، قبة جامعة القاهرة تلوح من بعيد خلف التمثال ، الجامعة وبدايات السبعينات ومنتصفها ، المظاهرات وأيام الحماس والتوهج ، أيام قليلة ساخنة ثم ينحسر كل شئ ويعود المستنقع الى ركوده الآسن ، كان الخطيب متحمسا وهو يخطب فى جمعه الحاشد ، خطر له أن من الأفضل للمجاهد الكبير أن يفعل شيئا آخر غير الخطب والكلام ، خطر له أنه سيكون أمر رائع ومؤثر أن يخرج الرجل فجأة على جمعه الحاشد عاريا كما ولدته أمه ، ماذا لو فعلها هو ؟ .. هنا .. ما المانع ؟ .. ماذا يمكن أن يحدث ؟ .. ماذا يمكن أن يفعل به الناس ؟ .. فليكن فوق التمثال ، على الجانب الآخر لأبى الهول ، فلتكتمل أيام الجنون .

واندفع الى التمثال ، تسلقه من الخلف ووقف فى الجانب المواجه للفلاحة الحسناء ، وخلع ملابسه قطعة قطعة وألقى بها حتى أصبح عاريا تماما وأطلق قهقهة عالية حتى يلفت اليه الأنظار .

وصفق كثير من الأولاد وهم يشيرون اليه ، وتطلع اليه بعض المحيطين بالتمثال ثم انصرفوا الى شئونهم وتنبه اليه شرطى المرور ، حذق اليه متجهما واندفع ومعه أفراد من المارة الى التمثال فى غضب .

# سرحية أهل الكهف

كوميديا من فصل واحد

محمود دياب

شخصيات المسرحية :

أولا : الناس

١ - عم حسان : مصرى طيب ، تخطى الخمسين ، كان خادما في قصر ميم باشا ، صار خفرا له بعد أن تحول رسميا الى مخزن للتحف والتماثيل .. انه يحكم وحدته الطويلة دائم القامل ، والشroud ولكنه حين يلتقى بانسان ما ، لا يكف عن الثثرة كنوع من التعويض .

٢ - شـوتى : عامل كهربائى .. فى حوالى الثلاثين .

٣ - مجموعة الناس :

هى مجموعة من الناس العاديين ، وصفناها عند ظهورها بأنها نموذج لمجموعة ركاب أحد التوبيسات القاهرة .. بينهم عمال وفلاحون وعدد من صفار الوظائف والموظفين وبائعون جوالون ... الخ .

ثانيا : التماثيل

١ - مجموعة التماثيل :

هم تسعة تماثيل شمعية فى الحجم الطبيعى للناس ، بينهم سيدتان ، وجميعهم فى سن الشيخوخة فيما عدا سيدة واحدة فهى لم تتخط الاربعين والجميع فى ثياب السهرة .. الرجال منهم يلبسون الطرابيش فيما عدا واحدا منهم وهو التمثال الاول .. السمين .

٢ - الاستاذ كاف كاف :

ماكر فى حوالى الخمسين ، أخذ على عاتقه الدفاع عن التماثيل .

زمن المسرحية :

خريف سنة ١٩٧٤

المنظر :

( ردهة واسعة فى أحد القصور القاهرية القديمة . الردهة عالية الجدران ، عالية الأبواب والنوافذ ، النقوش البارزة المذهبة منتشرة على الجدران ، لا شك أن هذه الردهة

نفسها شُهدت أياما وليالى مجيدة في الماضي البعيد نسبيا ، أما الآن ، وفي هذه اللحظة التي أخذناها ليرتفع فيها استار ، فانها ليست سوى مخزن لبعض التماثيل والتحف القديمة ، الستائر الثمينة ما تزال هنا وهناك ، وان تكن قد فقدت رونقها القديم. وضاعت ألوانها تحت طبقة سميكة من الغبار .

الغبار يغطي التماثيل والتحف أيضا ، العنكبوت نسج خيصة كبيرة على الردهة ومحتوياتها .. حتى أن ستار المسرح ذاته لم يسلم من خيوط العنكبوت .

( الوقت نهار ، ولكن الردهة معتمة ، ويتعذر علينا مشاهدة محتوياتها ، فإذا ما اضيئت نياما بعد ، أمكن أن نرى ما فيها .. التحف والتماثيل المخزونة ، فاما التحف وقطع الآثار النادرة المقدسة ، فمتروك تخيلها للقارئ وللخرج ، وأما عن التماثيل ، فهي مجموعة فريدة من نوعها ، هي تماثيل شبيهة لعدد من الشخصيات ، في الحجم الطبيعي لها ، ليست ملابس الناس ، عددها تسعة ، بينهما تماثلان لامرأتين ، وهى في اوضاع مختلفة ، فمنها الجالسى ، ومنها الواقف ، ومنها النائم أيضا وجميعهم في سن الشيخوخة الا تماثيل السيدة (٢) فهي لم تتعد الأربعين ، الطرابيش على رؤوس الرجال الا التماثيل السمين فهو عارى الرأس ، ولهذه التماثيل طبيعة غريبة ، فانت اذا دقت النظر في الوجوه خيل اليك أنك تعرف أصحابها ، وسيدهشك هذا اذا لم تكن قد التقيت بهم بالفعل ، غير أن دهشتك ستزول حتما حين تدرك أنك كنت تعرف هذه الوجوه من صورها التي كانت لتتلى بها صحفنا ومجلاتنا ، سواء في صفحاتها السياسية ، أو في صفحات المجتمع ، وذلك حتى مطلع الخمسينات .

وجميع التماثيل ، بغير استثناء ، في ثياب السهرة .. حتى أن من الرجال من يضع على صدره حفنة من النياشين ) .

\* \* \*

( الباب الرئيسى للردهة يتحرك بصعوبة شديدة ، فترتمى شريط من الضوء الواهن على أرض الردهة . ويدخل حسان غفر المخزن فيلقى نظرة مستطلعة على المكان بينما هو يتابع أثرته مع شوقى الذى يقف بالباب ينتظر ويده على سلم خشبى لى مطلعين ) .

حسان : كله الا فضايح الناس . ماباطيقس سرتها .. صفقنى . سيرتها بتجيبلى الضفط ، بس فى عزية زى عزيتنا .. « عزبة الخيش » مستحيل لتكلم عن مواجع الناس .. الا وتكلم عن فضايحهم ، كل شئ ملخبط فى عزيتنا ، آخر لخبطة .. مواجع يعنى فضايح .. وفضايح يعنى مواجع .. وهيه دى المشكلة .. ( ويتق النظر فيما حوله ) أنا مش شايف حاجة .. المخزن عتمة ، بس أنا لحسن الحظ حافظه ، بالميلى ، أمشى فيه وأنا مغمض ، اتفضل .. هات السلم وتعالى .. ( شوقى يرفع السلم ويخطو خطوتين داخل المخزن ويتوقف ) .

شوقى :مجمع السلوك اللى أنت عايزها .. ورا الباب ( ويشير الى نقطة عالية فى الجدار خلف الباب مباشرة ) أصلى أنا كنت بأتشغل فى القصر ده ، قبل ما يتعمل مخزن واتمين غفر عليه .. وعلشان كده تلاتينى حافظه بالميلى .

( شوقى يضع السلم فى المكان المناسب ، ويرفع كيس أدواته ويستعد لصعود السلم ) .

حسان : على مهلك .. ماتستعجلش .. قدامنا النهار طويل .. وادى احنا بندرش ..  
( شوقى يصعد السلم حتى النقطة التى اثار اليها حسان ثم ياخذ يتحسس  
الجدران باحنا عن غطاء المجمع المطلوب ) .

شوقى : مخزنكم ضلعة قوى ..

حسان : ( وهو يدور بانفه متشهما فى نفز ) فعلا.. وريحته ماتسرس ، من سنين ما اتفتش  
الباب .. عشرين سنة وكسور .. حتى الهوا كان ممنوع يخش المخزن ..  
تعليمات المصلحة كانت زى السيف ، خدوا بالكم من المخزن .. اياكم  
تفتحوا الابواب ولا الشبايبك ..

حاضر .. ع العين والراس .. وانا بطبعى راجل نظامى ، اعيد  
النظام .. وبينى وبينك ، تعليمات زى دى لصلحتى انا .. طيب قدر ان  
شباك اتفتح ، وراحوا ولاد الحرام ساقطين ع المخزن ، ونهبوا العهدة  
( ويشير الى التماثيل ) يبقى ايه العمل .. ؟؟ يبقى انا رحت فى داهية طبعا ،  
ويبقى بيتى اتخرب .. ولا ايه .. ؟؟ ( سكته ) هيه .. لقيته .. ؟

شوقى : الظاهر انى لقيته .. ( ويذلل محاولة لرفع غطاء المجمع ) .

حسان : ( فى زهو ) ضرورى تلاقيه عندك .. دانا أقدر اقوك ، فيه كام خرم وكام  
مسمار فى حيطان القصر ده .. دا عمر يا اسطى شوقى ، مش ثوية  
( ثم يتنهد متخففا ) ماعلينا .. كنت باحكليك عن عزيزنا ، وعن مسألة الفضايح  
والحاجات الى زى دى .. خد عندك الملل ده .. ققدر ان ست من الستات  
ماشيه فى الشارع .. ومافيش على جسمها غير الجلابية ، يعنى مافيش عليها  
حاجة تحت الجلابية .. طبعا ماحدش يستجرى يقول ان احنا قدام فضيحة ..  
ليه .. ؟ لانك - طبعا - ماتعرفش اذا كانت الست لابسة ولا مش لابسة  
حاجة تحت الجلابية .. حلو كده .. ؟ ( الموضوع شد انتباه شوقى ) .

حسان : ( مستطردا ) انما افترض بقى .. ان الجلابية اللى لابساها الست ماهرة ،  
خرم هنا .. وفنحة هنا .. قول باختصار ، الست ماشية مكشوفة ..

حالة زى دى حتسبها ايه يا اسطى شوقى ؟

شوقى : فضيحة طبعا ..

حسان : ( بحماس ) عظيم .. قدر بقى ان الست ماحلتهاش غير الجلابية المهرية  
ديه .. ازاي تحاسبها على انها عملت فضيحة .. ؟ هه .. ؟ ازاي .. ؟

شوقى : هيه مسألة تحر فعلا ..

حسان : ادى حال عزيزتنا ياسطى شوقى .. كل شىء متلخبط ، آخر الخبطة لا انت  
تقدر تلوم ولا يهون عليك تعاتب ( وتمر برهة صمت قصيرة ، ويتمكن شوقى من  
رفع الغطاء ) .

حسان : هيه .. ازى الحال عندك .. ؟

شوقى : شلت الغطاء .. ( ويناول حسان الغطاء ) والمفروض انى اشوف حال  
السلوك .. بس المخزن عتمة قوى ..

حسان : ( مازحا ) وعلشان كده كلفوك تصلح الكهريا .. انا مش فاهم ايه اللي  
يخليهم يفكروا يصلحوا الكهريا في المخزن .. ( مازحا ) مانتينش التماثيل حتقرا  
جرايد .. ( ضاحكا ) ولا يمكن يقرأوها تعليمات المصلحة ..

شوقى : انا مش جاعرف اشتغل في العتبة دي .. ما نفتح لنا الشباك يا عم حسان  
حسان : جرى ايه يا أسطى شوقى .. دانت راجل قديم في المصلحة وعارف تعليماتها  
( مرددا التعليمات ) خدوا بالك من المخزن .. ما تفتحوش الابواب ولا الشبايك .

شوقى : ( مقاطعا ) بس التعليمات صادرة النهاردة باني اصلح الكهريا في المخزن ..  
قولى أنت ازاي اصلحها في الضلمة دي .. ؟

حسان : أنت عايز تنفذ التعليمات .. ودا حقك .. وانا مش عايز اخالف التعليمات ..  
ودا من حقى .. يبقى ايه الحل .. ؟

شوقى : ( بضيق ) أنت بترد على الكلمة بعشر كلمات .. ادبنى كبريت .. معاك  
كبريت .. ؟

حسان : الكبريت .. دا احسن حل .. رينا يفتح عليك ( ويخرج عليه كبريت من  
جيبه فيهبها ليتحقق مما بها ) يكفيك كام عود .. ؟

شوقى : ولع لى عود لو سمحت ..

( حسان يشعل عود كبريت ويرفعه الى شوقى ، شوقى يتناول العود  
ويتمكن أخيرا من اخراج أسلاك متشابكة ثم يلقي العود المشتعل بحركة  
مفاجئة ) .

شوقى : النار لسعتنى .. ( ثم في عصبية ) ما تفتح الشباك يا عم حسان .. هوا  
معقول ولاد الحرام ينهبوا العهدة قدام عيننا .. ماتخلينى اشوف شغلى  
يا أخى ..

حسان : والنبي تروق ياسطى شوقى ، وتمسك أعصابك .. انا راجل نظامى ..  
باعبد النظام .. والأوامر الصادرة النهاردة بتقول انى افتح لك الباب  
لأجل ما تصلح الكهرياء .. ماقلتش افتح الشباك .. وانا باخاف من  
المسئولية .. لأنها لو طبت حطبت على دماغى لوحدى ..

شوقى : بس الاوامر الصادرة بتلزكم تقدم لى كل التسهيلات علشان اخلص شغلى..  
ودا معناه تفتح لى الشباك ، وتعمل لى كوباية شاي ، لما يجيلى المزاج .

حسان : انا قلت لك أعمل شاي وانت رفضت ..

شوقى : بس أديك بتعطلى ..

حسان : التعليمات اللي بتعطلك مش أنا ..

شوقى : اكلمك بصراحة يا عم حسان .. ؟

حسان : أنا باحب الصراحة .. لى عزيزنا بيعبدوا الصراحة ..

شوقى : انت فاهم عزيتكم كويس قوى .. ودا واضح .. انما للأسف ما عندكش اى فكرة عن  
اللى بيحصل في المصلحة .



حسان : ( في شعور بصدق هذه الملاحظة ) ما هي المصلحة كبيرة يا اسطى شوقى ..  
وانا ماباشوفش منها غير المخزن ده .. حاسر ازاى الى بيحصل فيها ..  
حانجم يعنى .. ؟

شوقى : لو بطلت كلام شوية ، وفكرت في الموضوع ، حتفهم الى انا فهيمته ، وتفتح  
الشباك من سكات ..

حسان : ( بدهشة ) وانت فهيمت ايه ياسطى شوقى .. ؟

شوقى : تعليمات ايه يا راجل الى انت ماسك فيها ومتبت .. التعليمات دى  
قدمت يا عم حسان ..

حسان : بس ما اتلغيتش ...

شوقى : عايز تفهم ولا مش عايز ؟

شوقى : افتح الشباك .. وانت متظن .. مافيش مخلوق في المصلحة حباسبك .  
بالعكس جايز يدوك علاوة .

حسان : والتعليمات ..

شوقى : برضه بيقوللى التعليمات .. انا نفسى تشغل مخك شوية ..

حسان : ادينى شغلته .. الفضل انكلم ..

شوقى : مادام فيه اوامر بان احنا ننور المخزن .. يبقى ضرورى فيه تعليمات جديدة  
يفتح الشبايبك .. ادى واحدة ..

حسان : طب والتانية ..

شوقى : ثم ان الى يدى امو بتنوير المخزن بالكهربا في الليل .. مايزعلش لو ثورته الشمس  
في النهار .. صح الكلام ده .. ؟

حسان : ( بغير اقتناع ) فيه حاجة تالتة .. ؟

شوقى : طبعا .. تخيل بقى المصيبة الى حتق على راسى ورأسك لو انى رجعت الورشة  
في تردد وغير اقتناع ) .

من غير ما اصلح الكهرباء في المخزن .. ( حسان يطرق مفكرا بدهشة ثم يرفع وجهه  
في تردد وغير اقتناع ) ..

حسان : انا مش فاهم حاجة من الكلام ده .. لكن فاهم التعليمات كويس . ( سكتة ) ومع  
ذلك ، حافتح الشباك .. علشان خاطرك انت بس وحياة ابوك تعمل لك همة ،  
وتخلص قبل ما حد يطب علينا ( ويتلمس طريقه في الظلمة الى النافذة في  
الناحية الأخرى من الردهة .. والنافذة مقطاه بستارها السميك القزيم ) .

حسان : ( متابعاً لثورته وهو في طريقه الى النافذة ) لحسن الحظ انى اشتغلت في رص  
التماثيل والتحف دى في المخزن .. وعلشان كده تلاقيني عارف سكتى بينها كويس ..  
يعنى اقدر امشى وسطها وانا مغبض ..

( ويحاول ازالة الستار عن النافذة فيتساقط فبارها ويؤذى عينيه فيتوقف  
ليفرك عينيه ) .

حسان : ملعون العفار ده يا اخي .. ( ثم يفتح عينيه ) اهي التعليمات ماكنتش بتسمع لنا حتى بكنس العفار ..

شوقى : ماقيش في التعليمات بند صريح عن العفار ..

حسان : صريح لا .. لكن مفهوم .. ازاي حنكنس العفار والبيان والشبابيك مقفلة .. ؟

شوقى : عندك حق ..

حسان : ( وهو يزيع الستار شيئا فشيئا ) كان الباشا صاحب القصر ده مايطقش رجحة العفار في بيته .. كان وجسود شوية عفار على جزمته هوه ، معناه خصم يوم من اجرتي انا . انما شوف الدنيا .. على فكرة فيه تمثال هنا للباشا صاحب القصر ، وكمان تمثال لمراته .. ( ويفلح اخرا في ان يزيع الستار ) تفكر لو الباشا رجع للدنيا وشاف العفار دا كله في قصره ، جيعمل فيه ايه ؟ دا كان والعياذ بالله مفترى ( ويفتح النافذة على مصراعيها ، فينفجر ضوء النهار في الغرفة ، وتسقط اشعة الشمس على التمثال الاول ، وهو اقرب التماثيل الى النافذة ، يجلس ملتفتا نحو الباب ) .

شوقى : ( يتنهد في ارتياح ، ويلقي نظرة شاملة على محتويات المخزن ) كويس ان الفيران ماكنتش عهدتك ( ويضحك ضحكة صغيرة ثم يوجه اهتمامه الى عمله فهو يفحص الاسلاك ، ويقص التالف منها ويعيد لحامه ) .

( حسان يلقى نظرة من النافذة على ارضي الحديقة ، ثم يستدير بوجهه نحو شوقى ، ويقف معلما بجسده على قاعدة النافذة بتأمل التماثيل كأنها ليتم عليها ) .

حسان : يوم ما قفلت الشباك ده ، آخر مرة .. ماكنتش اصدق انه حيتفتح تاني .. واديه اتفتح .. وانا اللي فتحتة بتقسي .

( ويثبت حسان نظره على التمثال الاول .. انه تمثال لرجل ذي اهمية ، ضخمة الجثة ، تطل من عينييه نظرة خبيثة ، غير ان سمته وجهه وغلظة رقبته ، تجعلانه يبدو على شيء من البله ) .

حسان : ( مشيرا الى التمثال الاول ) التمثال التخين ده ، كان آخر حته انضافت للعهد .. شيلناه يومها ، خمسة رجاله . وانا كنت لسه بعز عافيتي ، ومع ذلك ، كنت حاقطس تحته .. ( ويتحسس وجه التمثال الاول باصابعه ، ثم ينفضها مما علق بها من غبار وخيوط عنكبوت ) .

انا مش فاهم البنى آدم بياكل ليه ، علشان يربى جته زى دى .. ( مازحا ) انا شخصا ماعرفش حاجة تجيب النتيجة دي غير العلف .. ( ويضحك ) .

شوقى : السلوك كلها تلفانه .. لازم يفرها كلها ، اذا كانوا عايزين المخزن يفضل منور .

حسان : ( معلقا نظرة على التمثال الاول وهو يهر به ) التمثال ده له بصة ماتعجبنيش .. زى ما يكون بيرسم ( ثم ملثرا ) في عزيتنا يا اسطى شوقى ماشوفش غير ناس نشفانه .. جلد على عضم .. الواحد منهم يعدى قدامك تفكره خيال . ( ويضحك ضحكة صغيرة ) حصل مرة ان راجل في عزيتنا طلق مراته علشان

نخيفة قوى .. وبعد ما تجوز غيرها ، رجع يدور عليها لأجل ما يرجعها لذمته ..  
تعرف ليه .. ؟ لأن مراته الأولانية — على حد قوله — كان في جسمها شوية  
لحم .. ( شوقى يضحك ضحكة صغيرة ) وماحدث في عزبتنا شاف في العملة دى اى  
فضيحة .. ولا حد فكر يلومه .

شوقى : ويفيد بابة اللوم يا عم حسان .

حسان : تفكر ليه الرجالة في عزبتنا ييجوا خلفه العيال يا اسطى شوقى .. ؟ اوعى  
تصدق أنهم ييجوا العيال ..

شوقى : امال بيخلفوهم ليه .. ؟

حسان : علشان يشوفوا نسوانهم متفوخين شوية .. الست تحبل تقوم تتنفخ .. تولد ..  
تقوم تحبل تانى .. واهى نفخة أحسن من بلاش ..

( شوقى يضحك ) .

حسان : الكلام ده قالهولى قرداتى حكيم في عزبتنا ..

شوقى : المدهش أن عزبتكم فيها حكيم ياعم حسان ..

حسان : كل عزبة لها حكيمها يا اسطى شوقى . ولو حصل لك نصيب وشفت جبالوى  
حتعرف قد ايه الراجل ده حكيم ..

شوقى : ومين جبالوى ده .... ؟

حسان : القرداتى .. زارنى مرة هنا .. وفضل يلح عليه ادخله المخزن يتفرج .. واصل  
انا بطبعى قلبى ضعيف مع أهل عزبتنا .

شوقى : خالفت التعليمات ..

حسان : قلت نقايق .. مافيش غيرهم .. وما اتكرروش .. حببت أضحك ممساة قلت  
له .. ( مشرا الى التماثيل ) دول ناس أكابر يا جبالوى .. ياريتك جبت القرد  
معاك .. كنت لبت منهم قرشين كويسين . كنت فاهم انه حيضك ماضحكش ..  
وقال لى : وهما كانوا يسيولنا اللقمة وهما بنى آدمين يا حسان .. علشان  
يدونا وهما تماثيل .. اظن مافيش بعد كده حكمة ..

شوقى : انا شفت بعينه واحد قال حكمة أنقح من دى .. هوا شيال عجوز ،  
كان بينقل حاجات من مخزن مصر الجديدة من يومين .. وكنت هناك باصلح  
الكهريا .. وقف يخلق في التماثيل اللى زى دى بيجى خمس نقايق ، وبعدين هز  
دماغه وقال لى : الناس دول لوا كل الخير اللى في الدنيا وهما عايشين ..  
ماسبولناش حاجة .. والظاهر انهم لوها وهما تماثيل برضه .. امال يعنى  
الخبر راح فين .. ( حسان يطرق متأملا عبارة الشيال الحكيم ) . !

شوقى : ( وهو يوجه اهتمامه الى عمله ) الدنيا مليانة ناس طيبين .. ( وتهر لحظسة  
صبت .. وخلال هذه اللحظة حدث شيء غريب في المخزن لم يتنبه له  
حسان ولا شوقى .. شيء ينذر بكارثة فان التماثيل الاول السمين كان أسرع التماثيل  
تاثرا بالهواء الذى يتسرب الى المخزن ولعل أشعة الشمس التى وقعت عليه

كان لها تأثيرها أيضا ، فلقد أخلت الحياة تدب فجأة في عينيه .. ثم اذا هو يحرك رأسه حركة خفيفة كأنها يفيق من سبات طويل .. ثم انه يحرك رأسه حركة بطيئة جدا تجاه النافذة ، فهذا تماما ) .

حسان : ( بعد سكتة تأمله الطويلة ) لعزيتنا طبيعة غريبة قوى يا اسطى شوقى .. اول ما رجلك تدب فيها تحس أنك دخلت محزنة .. الناس فيها غرقانين في الحزن لشوشتهم .. لدرجة لو حد مات ينهالك ان اهله ماحزنوش عليه كما يجب ..

شوقى : مع أن ماحدش حيورث منه حاجة طبعها ..

حسان : والحقيقة ان حزنهم ع الميت بيضيع في حزنهم الاصلى مايبانش .. نقطة في بحر .. مشى معقولة الفكرة دى برضه .. ؟

شوقى : سمعت موظف في الادارة بيتكلم عن مرض جديد اسمه العقد النفسية .. والظاهر أن عزبتكم مرضانة بالعقد النفسية .. ناولنى الفطا لو سمحت .. ( يناوله حسان الفطاء ) .

( تمثال آخر يتحرك حركة التمثال الاول ثم يهدأ ) .

حسان : خلصت من هنا .. ؟

شوقى : مؤقتا ، لفاية ما اشوف بقية المبنى ( وينشفل شوقى برد الفطاء الى مكانه ) .

حسان : ( مستطردا ) والغريبة أنك تلاقينهم يا أخى - قصدى اهل عزيتنا - يموتوا في فعل الخير .. واى واحد منهم مستعد يضحي بنفسه عشانك عند اللزوم .. على فكرة .. فيه تلاته من عزيتنا ماتوا شهدا في الحرب من سنة .. على خط بارليف .

( تمثال ثالث يتحرك حركة التمثال الاول ويهدأ ) .

شوقى : ( وهو يهبط السلم ) كلامك عن عزبتكم شوقنى لانى اشوفها .

حسان : عزبة الخيش اسمها .. ياريت تسمح لك ظروفك تزورها .. بس ماتسمحلكش تبات فيها .

شوقى : ليه .. ؟

حسان : لو نمت فيها مشى حنسلم من الكوابيس .

( شوقى يضحك ضحكة حقيقية ) .

حسان : مافيش مرة زرتها الا واستلمنى الكوابيس بالليل .. هوا كابوس واحد في الحقيقة .. نفس الكابوس في كل مرة .

شوقى : اهى دى حاجة غريبة ..

حسان : فعلا غريبة .. في كل مرة اشوف الباشا صاحب القصر ده تمثاله اللى قاعد هناك ده .. ( ويشير الى تمثال رجل تظاهر الاهمية والخطورة يحمل على صدره عددا من النياشين .. ويتحرك شوقى ليلقى نظرة مدققة على التمثال ) .

حسان : ( مستطردا ) أشوفه ماسك سكينه كبيره ، قد كده ( ويشير الى طول ذراعه )  
بيجرى ورايا ، ومعاه شلة كبيره .. واشوفنى باجرى قدامهم .. احوال  
أصرخ ، لكن صوتى مايطلعش .. فانتى أجرى فى ضلمه سوده ، ماقيهاش  
نقطة نور .

شوقى : ( باهتمام ) وبيطولك فى الآخر .

حسان : فى الآخر باتعب ، واترمى ع الارض .. ولما باشوف السكينه فوق قلبى ، باروح  
منظور من فرشتى .. واقعد انتفض .

شوقى : دا كابوس فظيع ..

حسان : فعلا فظيع .. واتنى قاعد صاحى لحد الصبح .. واول ما الشمس تطلع ،  
اجى جرى على هنا .. ولما الاقوى كل شىء زى ماهوه ، أخذ نفسى واتظمن ..  
( الباشا صاحب القصر يتحرك حركة تشبه حركة التمثال الاول ويهدأ ) .

شوقى : بيحصل كتير انى اشوف كوابيس .. بس مش بالشكل ده .. كابوسك دا فظيع ..  
مايتسكتش عليه ..

( ويرفع شوقى سلمه استعدادا للانصراف ) .

شوقى : أنا حامر على بقية المهن .. ولازم تكون معايا ..

حسان : دقيقة أقلل الشباك والحقك ..

( ويفادر شوقى المخزن .. ويمضى حسان بهمه الى النافذة المفتوحة ،  
ويمر بالتمثال الاول ، ويلقى عليه نظرة تلقائية عابرة ، فلا ينتبه الى ما طرا  
على وضع رأسه من تغير الا بعد ان هم باغلاق النافذة ، فهو يتوقف فجأة ،  
ليعود فيلقى نظرة متمعنة عليه وقد ثارت فى رأسه التساؤلات ) .

حسان : ( فى دهشة وحرارة ) عجائب .. التمثال ده ماكانش بيص الناحية دى .. ولا كان  
بيص الناحية دى .. ؟ ( ويمر أمام التمثال فى محاولة للتذكر ) لا .. لا .. مستحيل  
وايه اللي يحرك دماغه .. ؟ أنا باتكلم كتير ، وباحكى حكايات ياما ، ودا بييجيب  
لى الصداع .. وبيخلط الدنيا فى دماغى ..

( ويعود الى النافذة فيغلقها بسرعة ، ويعيد الستار الى وضعه  
الاول .. ثم يتجه نحو الباب وهو لا ينسى طبعا ان يلقى نظرة خاصة  
على التمثال الاول وهو يمر به وقبل أن يفتح الباب يطلق التمثال الاول  
تنهيدة عميقة ، فيتوقف ) .

حسان : ( فى ذهول ) ايه ده .. ايه اللي حصل .. أنا زى اللي سمعت حاجة ( ويميل  
بالفنه مرهفا سمعه ، ثم يحيل عينيه فى المكان ) . أنا لازم ابطل كلام عن  
عزيتنا .. سرتها بتفرقتى فى الاوهام .. والله منا جايب سرتها تانى النهاردة  
( ويفادر الردهة ويفلق الباب بعد ان يلقى نظرة أخيرة عليها ، وتمر  
برهة صمت ) .

( التمثال الاول يتحرك بجسده حركة ثقيلة .. ثم يحرك احدى قدميه  
بصعوبة كبيرة ، فتسمع طرطقة عالية لعظامه ثم يطمى بكل جسده فيسمع المزيد  
من طرطقة العظام .. ينهض واقفا ، بينما يتحرك تمثال آخر فى الخلفية  
حركة خفيفة يتأثب بعدها بكل فمه ، فينهض تمثال ثالث كان نالما بانتفاضة  
مفاجئة كان ثمة ما أزعجه ) .

الظلام

## المشهد الثانى

المنظر :

( مدخل القصر الذى يضم مخزن التحف ، واجهة القصر ، على يسار المسرح سلامك يعلو على الارض بثمانى درجات .. القصر على ناصية تحيط به مساحة من الارض كانت حديقة فيما مضى ، غير أنها تجردت الا من بضعة شجرات . ويفصل القصر عن الطريق سور من القضبان الحديدية نرى منه جانبين ، أحدهما على يمين المسرح ، والآخر فى خلفية المسرح ، فى مواجهة الجمهور ، حيث توجد البوابة الخارجية للقصر ، وهى بوابة حديدية أيضا ، تغلق بسلسلة وقفل كبير . دكة حسان الحارس وضعت أسفل السلامك بحيث يتعذر على الجالس عليها أن يرى الداخل أو الخارج من باب المبنى وعلى الدكة بعض مهام حسان ومنها عصاه ) .

الوقت : نهـار

( حسان يجلس القرفصاء على الارض بجانب الدكة ، يذيق السكر فى كوبين من الشاي وهو مستغرق فى التفكير .. ويظهر شوقى فى الخلفية ، قادما من وراء القصر حاملا سلمه ، فيسندنه فى مكان قريب من الدكة ) .

شوقى : دلوقت كل شىء تمام .. لو حبوا ينوروا المخزن يجوا ينوروه .

حسان : أقعد اشرب الشاي .

شوقى : هوا دا فعلا وقت الشاي .. ( ويجلس على الدكة ويتناول كوب الشاي ، ويرشف منه رشفة كبيرة باستمتاع ) .

شوقى : انت شغلت دماغى بعزبتكم .. من ساعة ما سبتك ما مبطلتش تفكر فيها .

حسان : عزبتنا تستاهل تفكر فيها ..

شوقى : فكرت فى تفسيرك لحب الناس فى عزبتكم لخلفة العيال ..

حسان : تقصد تفسر جبالوى .

شوقى : أنا ما اظنش ان حبهم للخلفة سببه حبهم لنفحة الستات .. زى ما بتقول .

حسان : امال انت رايتك ايه .. ؟

شوقى : المسألة أبعد من كده فى رأيى انا بيتبهالى ان الرجالة فى عزبتكم عايزين يثبتوا انهم رجالة .. ومش لاقين طريقة غير انهم يخلفوا عيال .. والستات نفس الشىء .. ما فيش قدامهم طريقة يثبتوا بيها انهم ستات ، الا انهم يحبلوا ويخلفوا عيال .

حسان : ( مبهورا بالفكرة ) انت زرت عزبتنا . ؟ ضرورى زرتها ..

شوقى : اعرف ست خلقتها اتشوهت فى حريقه .. ومن يومها وهيه مصرة على أنها تخلف لجوزها عيال .. ما فيش سنة تعدى الا وتخلف له عيل جديد .



حسان : ( في حماس ) هو ذا الكلام الصبح .. أنت فاهم عزيتنا أكثر منى .. والله لاريك دماغ جبلاوى برايك ده .. حاخليه يعيد النظر في كل كلامه .. ( ويضحك في سعادة غير أنه يقطع ضحكته فجأة وقد تملكه شعور بالاغتمام ) .

شوقى : ( وقد أدهشه تغير حسان ) أيه الحكاية .. أنت غيرت رأيك ولا أيه .. ؟

( يفتح باب المبنى في هذه اللحظة بهدوء شديد ، ويظهر من ورائه التمثال الأول السمين انسانا يتحرك ، على رأسه وثيابه أثر من الغبار ونسيج العنكبوت ، انه ذاهل النظرة ، يبدو وكأنه لم يتخلص نهائيا بعد من اثر النوم الطويل ، يتوقف بدير عينيه فيما حوله ، ويسير كالمنوم ) .

حسان : أنت بتجربنى للكلام عن عزيتنا .. وانا عايز انساها النهاردة خالص .. سيرتها بتقلب مخى .

شوقى : مش حتقدر تنساها .

حسان : أقدر ... أشغل دماغى بحاجات هأيقه .. زى كوباية الشاى دى مثلا .. ( ويستطعم الشاى بحركة عمدية ظاهرة ) هم .. أيه رأيك في الشاى ده ..

شوقى : ( يرشف رشفة من الشاى متلوقا ) مش بطل ..

حسان : تفكر الشاى ده مخلوط بنشارة الخشب وقشر العدس .. ؟

شوقى : ( يتذوق الشاى مرة أخرى ) ما أفكرش ..

حسان : ( بتلقائية وبحكم العادة ) في عزيتنا بيشرىوا نشارة الخشب المصبوغة على أنها شاى ... وهما عارفين انها نشارة .. ويشوفوا العفاريت بالليل .. وجبلاوى القردانى بيقول ان العفاريت دى سببها الشاى اللى بيشرىوه .

شوقى : ( يقاطعه مازحا ) ظبطتك .. أحبك بتكلم عن عزيتكم .. ( ويضحك ) ..

( التمثال الاول يهبط السلم الى أرض الحديقة في ذهول وبحذر شديد خشيعة السقوط ) .

حسان : ( في باس ) الظاهر انى مش حاقدر اقلع عزيتنا من رأسى أبدا .. ولا عمرى حاسلم من اللخطة والصداع .

شوقى : خترب من نفسنا ونروح فين يا عم حسان .. ( ينهض واقفا ) يادوبك أطلع ع الورشة ..

حسان : وجودك معايا مسلينى ..

شوقى : ( مع ابتسامة ودود ) والمشغل بياكلنا عيش .. من الك ( ويرفع سلمه ويستدير نحو البوابة الخارجية ) .

حسان : مع السلامة .. شرفت .. ( ويلحق بشوقى الى البوابة ) أبقى خيلنا نشوفك .

حسان : ( مشيعا شوقى من خلف قضبان السور ) حاوصل لجبلاوى رأيك في خلفه العيال .. ( ونسمع ضحكة شوقى بعد أن اختفى ) .

( التمثال الاول اتجه الى السور الحديدى على يمين المسرح ، فوقف جامدا يحملنى في الطريق من خلال القضبان ) .

( حسان بعد أن ودع الأسطى شوقى عاد الى دكته مطرقا مشغول الذهن ، ولم يتنبه الى وجود التمثال الاول الا بعد أن جلس على الدكة ، فمئذ فقط وقع بصره على ظهر التمثال تملكته الدهشة ، لا لأن تمثالا تحرك ، فهو لم يعرف بعد أن تمثالا تحرك ، وانما لأن رجلا ما دخل الى المكان في غفلة منه ) .

حسان : ( متمثلا ) حاجة غريبة .. مين ده ؟ .. وازاي دخل لهننا .. مستحيل يكون نظ السور .. والا كان هدم السور ( ويتنسم ابتسامة مرتبكة تتلاشى سريعا ، وينهض فيتجه الى التمثال ) .

حسان : يا أستاذ .. يا سيد ..

( ولكن التمثال لا يجيب ، فيمد حسان يده الى كتف التمثال منبها ) يا أستاذ ... ( التمثال يدير عينيه الى حسان بهدوء ) .

حسان : ما ناخذنيش .. ممنوع حد يخش لهننا من الجمهور .. وتعليمات المصلحة صريحة ، وما بترحمش ..

( التمثال الاول يتأمل حسان بنظرة استخفاف ، وانما بهدوء ربما كان قد تولد حتى هذه اللحظة في أعماق حسان ، شك بعيد غامض في حقيقة الشخصية التى يتحدث اليها ، خاصة وهو يواجه نظرة التمثال التى يعرفها ، ولكنه في الحقيقة كان من العقل بحيث لا ينقاد لافكار جنونية .. كان يكون هذا الرجل هو نفسه التمثال الذى يعرفه ) .

حسان : ( مرتبكا أمام نظرة التمثال ) أنا كنت أتمنى لو تسمح المصلحة للجمهور بالدخول .. علشان يتفرجوا ع المتحف اللى عندنا .. عندنا جوا تحف ظريفة قوى تعجبك .. بس للأسف المصلحة مش راضية .. أصلها بينى وبينك .. خايفة ع التحف من الجمهور ..

( التمثال يحول بصره عن حسان الى الطريق بهدوء ويزداد حسان ارتباكاً ) .

حسان : تسمح لى أسالك ؟ .. انت دخلت ازاي هنا ؟ كنت أنا وزميلى الكهربائى قاعدين ع الدكة دى .. وما شفتاش حد داخل .. دخلت ازاي .. ؟

التمثال : ( يتكلم لأول مرة فهو يتكلم بصعوبة في البداية ) شالونى .. ودخلوا بيه ..

حسان : ( بدهشة أمام سمنة التمثال ) شالوك .. ؟

التمثال : شالونى خمسة ..

حسان : ( متمثلا لنفسه ) معقول كده .. يادوبك .. ( يكاد يتنسم ، غير أن الفكرة الجنونية تنبض داخله نبضة مفاجئة ، فتقطع ابتسامته ليحلق في وجه التمثال ) .

حسان : وش سيادتك مش غريب عليه .. هوا سيادتك موظف معانا في المصلحة .. ؟

التمثال : ( بصلف ) أنا رجل اعمال .. ..

حسان : ( وقلقه يتزايد لحظة بعد لحظة ) كلنا رجال اعمال .. ما هو لازم الراجل منا يكون له عمل علشان يكسب قوته وقوت ولاده .. ( ويتحسس كتف التمثال ) ايه ده .. ؟ .. دا الظاهر عنكبوت .. ( ويعود ليحلق في وجه التمثال ) أنا متهيالى أعرف سيادتك .. وشك مالوف عندى .. مؤكد .. بصة عينيك بالذات ..

( ثم يشير الى جسد التمثال ) كلك مش غريب عليه .. ( وانخفضت الفكرة الجنونية فجأة الى صميم عقله ) قل لى .. انت مالكنى قريب تمثال .. ؟

التمثال : ( باستياء ) انت مزعج .. ( ويتعد عن حسان خطوة ويقف ليمتلق فى واجهة القصر ) .

حسان : صحيح يخلق من الشبه اربعين .. وخمسين .. والفا لو عايز .. لكن بصة عينيك بالذات .. دا مستحيل .. انت ضرورى ليك اخ تمثال ..

التمثال : من المألوم ان الانسان يقوم من النوم ويصطبغ بيك .. انت فعلا مزعج .

حسان : ( وقد اقتربت الفكرة من دائرة اليقين ) بعد النك ، انا داخل اطل طلة ع المخزن .. وراجع لك .. لازم اتم ع العهدة .. ( ويتراجع نحو السلامك ) .. اصل الدنيا ما عادش فيها امان .. ( ثم متوسلا الى التمثال ) بس ارجوك ما تتحركش من هنا لغاية ما أرجع دقيقة وراجع لك .. اوعى تتحرك ( وينفج نحو السلامك ) .

التمثال : ( متمتيا ) راجل مجنون .. مخزن ايه اللى بيتكلم عنه .. ما فيش فى قصر ميم باشا مخازن .. ( فى حيرة ومحاولة للتفكر ) انا مش فاهم ليه شالونى خمسة وجابونى القصر ده .. ؟ جايز الاحداث اللى حصلت فى البورصة ضايقت الباشا .. ومع ذلك ، ما كانش يصح يسو لى ، ويعاملنى بالصورة دى ( ويترك التمثال مفكرا ) .

( حسان بعد ان اقتحم باب المبنى ، عاد فارند بظهره خارجا وقد تجمدت على وجهه صرخة زعر .. وعيناه محمقتان فيما وراء الباب .. ويظهر التمثال الثانى ، وهو لرجل كان ذا اهمية وخطورة . انه يسير ذاهلا ، مشتت النظرة ، فى خطى بطيئة للغاية ، ولا يكاد يحس بوجود حسان الذى يتراجع امامه مذعورا .. فهو لم يسترد وعيه كاملا بعد ) .

حسان : ( صارخا فجأة بكل كيانه ) دى العهدة .. حنتين من العهدة يا خراب بيتك يا حسان .. ( التمثال الاول يفتق من تاملاته ليلقى نظرة على بوابة القصر ثم يخطو نحوها قبل ان يوقفه حسان ) .

حسان : ( صارخا فى التمثال الاول ) اتقف منك .. اياك تتحرك ( ويقفز الدرجات فيندفع الى التمثال الاول ، فيواجهه التمثال بنظرة ازدراء وتحد ) .

حسان : انت رايح فين يا حضرة .. مكانك هنا فى المخزن . انا عرفت انت مين .. ولحسن الحظ مرفتك قبل فوات الاوان . ازاي خطر لراسك المنفوخة دى . انك تقدر تغلت من هنا ؟ .. هه ازاي اتحركت اصلا ؟ .. انت مش اكثر من شمع ميت .. انا مستلمك كده من مدير المخازن ، وباصم على كشوف العهدة بصابمى ده .. ايه اللى حركك .. وايه اللى حرك الثانى ؟ .. ( ويشير الى التمثال الثانى ) هوا كمان شمع ميت .. كلكم شمع ميت ..

التمثال : انت مجنون ..

حسان : اكيد الشيطان دخل فيكم وحرككم .. انت وهوه .. ولكن ليكن معلوما لو اتلمت شياطين الارض كلها ، مش هتقدر تاخذ من مهنى حنة واحدة .. فاهم .. فاهم يابو دماغ منفوخة .

( التمثال الثانى يقف فى اعلا السلامك يلتقط انفاسه ) انفضل قدامى ع المخزن ..  
انفضل يا حضرة التمثال .. ( ولكن التمثال الاول لا يتحرك من مكانه ، ولا يحول عيتيه  
عن حسان وهو يكاد يتفجر غضبا ) .

حسان : ( ساخرا ) راجل اعمال .. ( ويضحك ضحكة ساخرة متوترة صغيرة ) الظاهر أن  
شيطانك قال لك انى راجل اهيل ينضحك عليه .. بس دا بعدك أنت وهوه ..  
ياخى دهنه .. دانا مقتح قوى .. انفضل يا استاذ ع المخزن .. ( صارخا )  
انفضل .. ( ويمسك بلراع التمثال ليعود به الى المخزن ، غير أن التمثال ينظر  
يد حسان بغلظة ) .

التمثال الاول : بالوقاحة الخدم .. ما كنتش اعرف ان ميم باشا بيبيء اختيار خدامينه  
لهذا الحد ..

حسان : يا سلام .. ( ويضحك ضحكة ساخرة صغيرة ) سيادة التمثال بيقول رأييه فى  
مشكلة الخدامين .. طب ادخل اشتكىنى لسعادة الباشا .. اهو موجود جوه  
فى المخزن .. تعال فروح له سوا . ( ثم فى حدة ) احسن لك تمشى قدامى ،  
والا حاشيك شيل .. حانادى اربعة من الشارع ونشيلك خمسة زى ماشلناك  
اول مرة . وندخلك غصب عنك .. ( ثم صارخا فى التمثال الثانى الذى بدأ يهبط  
السلم ) ارجع يا سيد .. التمثال الثانى لم يسمع والتمثال الاول ييصق على  
الارض بازدراء ) .

حسان : ويتعرف تنف يا برمبل الشمع .. قسما لو اتحركت خطوة لانا مدشدشك لائف  
حته .. ( وينفخ حسان الى الدكة لياتى بعصاه ، الى التمثال الاول الذى  
ينفخ لفرط غضبه وشعوره بالاهانة ) ..

التمثال : ان انسى هذه الاهانة ليم باشا ما حيت .. ولسوف ارد له الصاع صاعين ..  
سائر القضية فى الحزب ، وعلى صفحات الجرايد ، وعلى كل المنابر .. لسوف  
ادمره سياسيا ( حسان يطلق ضحكة ساخرة عالية ، غير أن ضحكته تنقطع  
فجأة ، فقد وقعت عيناه على تمثال ثالث لباشا معلول يخرج من باب المبنى  
السلامك .. انه أكثر التماثيل اعياء وتهما ) ..

حسان : رحمتك يارب .. ايه اللى حصل فى الدنيا .. ماحدثش فى عزيتنا حيصدق  
ان دا حصل .. وفى مخزنى .. ياريتنى مسكت فى الاسطى شوقى ، وماخوش  
يمشى .. ( ثم يقفز ليواجه التماثيل الثلاثة مهددا بعصاه ) اسمعوا كلكم ..  
خصوصا انت يا تخين .. خدوها من قصيرها وارجعوا امكنكم .. الوكالة  
لينا بواب وانا بوابها .. ومش حاسم لتمثال فيكم يقرب ع البوابة دى ..  
سامعين ..

( غير أن التماثيل ما تزال تتحرك ، الثالث يخطو باعياء شديد على  
السلامك ، والثانى يهبط السلم ، اما الاول فهو يتحرك باصرار وتحد نحو  
البوابة ) .

( حسان يتراجع امام التمثال الاول ، ولا يجد مفرا اخر الا أن ينطلق الى  
البوابة فيسدها ويقف معتدا عليها بظهره ) .

حسان : ( الى التمثال الاول مهددا ) تعال .. قرب .. حاول تعدى من الباب ده  
وشوف انا حاسم فيك ايه .. ( ويلتفت الى الطريق مناديا ) يا ابراهيم ..

( ثم الى التمثال ) قسما لاكسر رأسك التخينة دى ، وفى ستين داهية حنه من  
من العهدة .. ولا يهنى ( وينادى ) ياعلوان .. ( التمثال يتوقف أخيرا ) .

التمثال الأول : لاتفاهم مع الخدم .. لك سيد يترد عليه .. وأنا حاعرف ازاي اتفاهم مع  
سيدك .. ( ويستدير ليتجه الى السلامك وعندئذ يتعرف على التمثال الثانى  
فيتوقف أمامه وقد تملكته الدهشة ) .

التمثال الاول : ( الى الثانى ) بونجور يا ألف بيك

التمثال الثانى : ( يلقى نظرة مدققة على الاول ثم ينطق بصعوبة كبيرة )

بون .. جور اكس .. لانس .

الأول : أنا مكائنشى اعرف ان سعادتك هنا ..

( التمثال الثانى يتحقق النظر فى معالم القصر )

حسان : دول بيتكلموا زى البنى آدمين .. وبيتوشوشوا .. وتالتهم حيتلم عليهم ..  
اقرب حاجة انهم بيعرفوا بعض ..

التمثال الثانى : ( الى الاول ) قصر مين ده .. ؟ عندك فكرة .. ؟

التمثال الاول : دا قصر ميم باشا يا ألف بيك ..

التمثال الثانى : ( متلفئا حوله باستنكار ) مستحيل ..

التمثال الاول : لولا انى باتردد كثير على ميم باشا ، وأعرف قصره كويس ، كنت شكيت فى  
الموضوع .. لكن خدامه ، الى واقف هناك ده ، اكد لى انه قصره فعلا .

التمثال الثانى : أمال راحت فمين الجنية .. ؟

التمثال الاول : السؤال دا حرنى فى الحقيقة .. ( ويلقى نظرة سريعة على حسان ) بس مع

اهمال الخدامين ووقاحتهم . ماعادش موت جنية زى دى شىء مستغرب .

ماتعرفش سعادتك قد ايه ادهشنى وازعجنى ، حضرة الاقندى عضو مجلس

النواب اللى وقف يطالب بشمول قانون العمل لخدم المنازل هذا الاقندى

وامثاله ماينظروش .لابعد من مواقع اقدامهم .. أنا لا أشك لحظة فى أن

أبو هذا العضو المحترم بينتمى لهذه الفئة .. أقصد خدام .

التمثال الثانى : ( وهو يبدو مشغول الذهن عن الاول تماما ) أنا مش فاهم ايه اللى جابنى

هنا .. أنا كان بينى وبين ميم باشا خلاف بسبب أطيان المرج .. وكنت مستحيل

اقبل ادخل قصره الا بعد ترضية مناسبة .

( التمثال الثالث يقف فى اعياء على درجات السلم معتمدا بجسده كله على

الحاجز ، ويحاول أن يلفت انتباه الاول والثانى اليه بإشارات صامقة من يده

بدون جدوى ) .

التمثال الاول : ( هامسا الى الثانى ) أخشى أن يكون اتبع مع سعادتك أساليب الفاشية

الى اتبعها معايا .

التمثال الثانى : ( مستنكرا ) فاشية .. ؟

- حسان : دول أكيد بيتفقوا عليه .. ( ويتلفت حوله باحثا عن منجد ) .
- التمثال الأول : ( هامسا الى الثانى ) تذكر سعادتك الأحداث اللى حصلت أخيرا فى البورصة .. بلغ الباشا انى كنت المحرك وراها .. وانى سبب فى خسارته خمسين ألف .. فشوف عمل فيه ايه .. بيعت جابنى لقصره غصب عنى .. خمسة من رجالته شالونى بالقوة يا اكسلانس .. كان الخدام ده واحد منهم .. هوا نفسه اعترف قدامى شخصا .
- التمثال الأول : الثانى ( يحاول أن يتنكر ) آخر حاجة فاكرها .. ضربة اخذتها على أم راسى ماقتش بعدها .. غير دلوقتى .. فاشية .. ( ثم ضارخا بقدر ما يستطيع ) أقسم لارفعن الأمر الى السراية .. والى السفارة .. نحن نعيش فى بلد له برلمان .. ودستور .. وحكومة ..
- التمثال الأول : وملك معظم ..
- التمثال الثالث : لن ترضى السفارة بأن تتفتش أساليب الفاشية فى بلادنا .. ( التمثال الثالث الملبل يسقط على الأرض ، ويستلفت انتباه الاثنين فيهرعان اليه ) ..
- حسان : ( ينادى شخصا ما فى الطريق ) يا عبد السميع .. الحقنى يا عبد السميع الحقنى ..
- التمثال الأول : ( وقد تعرف على شخص التمثال الواقع ) داصد باشا عين ..
- الثانى : ( مروعا ) مش معقول .. عزيزى صاد باشا عين .. عملوا فيك ايه ياعزيزى ( ويتعاون الاول والثانى على حمل الثالث الى دكة حسان ، ويلقى الاول بمهام حسان على الأرض فى تفرز ويرحان الثالث على الدكة ثم يلتقطان أنفسهما ) ..
- الثانى : ( وقد لاحظ ما علق بثياب الثالث من غبار وعنكبوت ) دا متوسخ جدا ..
- الأول : وانت كمان يا ألف بيك ..
- الثانى : وانت كمان .. ( ويتأمل كل منهما نفسه ) .
- الأول : الظاهر ان الباشا مسح بينا الأرض يا اكسلانس .
- الثانى : بس انا حانفمه الثمن .. لتكن حربا على كل المستويات .. بشرفى ، لانشر عنه كتاب .. وحاخاتار لون الكتاب أشد سواد من الليل .. حانفصح علاقته بالأمريكان ، وبالرقاصة جورجيت .. وبالشركة العالمية .. وبكل شيء ..
- الأول : فكرة رائعة .. ويسعدنى أساهم فيها .. يسعدنى أكتب فصل كامل فى الكتاب ده عن الانفدى عضو مجلس النواب اللى بيتكلم باسم الخدمين .
- الثانى : وفصل كمان عن الانفدى اللى مصمم يحشر كلمة الفلاحين فى كل مناقشة ..
- الأول : سنهز كرسى الوزارة بهذا الكتاب ..
- الثانى : ولن تتخلى السفارة عنا فى هذه الحرب العادلة ..
- الأول : ستكون حربا لا تبقى ولا نذر .. ( ثم يوجه الاثنان اهتمامهما الى التمثال الثالث فيبذلان المحاولات لان يراده لوعيه ) ..



( وفي خلفية المسرح ظهر عبد السميع بائع اللبن جارا دراجته متجها الى حسان في تساؤل ويبقى خارج السور ) ..

عبد السميع : صباح الخير يا عم حسان ..

حسان : عبد السميع .. بص هناك كده ..  
( عبد السميع يلقي نظرة على التماثيل من خلال القضبان ) ..

حسان : شايف ايه ؟

عبد السميع : شايف رجالة وطرايبثي ..

حسان : ( في لوعة ) دول مش رجالة يا عبد السميع .. دول تماثيل عهدتى .. تلت حتت من عهدتى .. كانوا أصنام .. شمع ميت .. وفجأة اتحركوا ..

عبد السميع : عم حسان .. ايه اللي جراك .. فوق ياراجل أمال ..

حسان : مصيبة وحت لى يا عبد السميع ..

عبد السميع : ( وقد ألقته حال حسان ) ما هو باين والمصيبة الكبيرة ان البوليس يعرف بحالتك ويحولك على ..  
ويحولك على ..

حسان : ( مقاطعا في احتجاج ) أنا مش مجنون يا عبد السميع .. دى مهدتى وأنا عارفها ..

عبد السميع : ( مهدئا ) طيب .. طيب .. وايه اللي اقدر أعملهوك ..

حسان : تدور على تليفون حالا .. بقالة السد العالي ع الناصية الثانية فيها تليفون .. اطلب المصلحة وقول لهم ان حسان في ورطة وانه لو سبب البوابة التماثيل حثرب .. حتلقى نمرة المصلحة في الدليل .. قول لهم يلحقوني قبل ما العهدة تضيع ..

عبد السميع : ( في اشفاق وتعاطف ) حاضر .. حاضر .. حاتصل بيهم .. ما تخافش .. بس خد بالك انت من نفسك .. ( ويتعد بدراجته ) وحارج لك حالا ..  
( ويختفى ) ..

التمثال الاول : سمانته ابتدا يفوق .. ماعدناش محتاجين لدكتور ..  
( التمثال الثالث يحرك عينيه فيما حوله في تساؤل ) ..

الثانى : عزيزى صااد باشا .. فوق يا عزيزى

حسان : الثلاثة بيتفقوا عليه ( ويصرخ فيهم ) ما تتعبوش أنفسكم والله ما حينفع دا كله .. ولا حتعدوا من الباب ده الا على جتتى ..

التمثال الاول : وقع ..

الثالث : أنا ايه اللي نومنى هنا .. ؟ كتر نصحنى طبييى الخاص بانى ما اثربش كتر .. بس أنا ولد شقى .. ماسمعتش الكلام .. قعدت اشرب في الحفلة لغاية ما فقدت الوعى ..

الاول : احنا ما كناش معاكم في الحفلة .. على ما اظن ..

القانى : حفلة ايه اللي بتتكلم عنها يا عزيزى الباشا .. انفسا مكفأش فى حفلة احنا كنا ضحايا لاحدى مهازل ميم باشا الرخيصة ..

الثالث : كم لبنتنا هنا .. ؟

الاول : يوما أو بعضى يوم .

الثالث : ( فى احساس بالدوار ) انا احساس زى ماكون نمت سنة ..

( ويظهر وراء باب المبنى تمثال ميم باشا متابطا لراع زوجته ويتقدمان نحو السلاسل فى هيئة وحالة كل من سبقوها .. الا انها بيدوان أكثر تماسكا وتسيوها ، ولعمل وجودهما فى بيتها هو ما يجعلهما مختلفين ) ..

حسان : وادى هتتين تانيين من المهددة .. الظاهر انى باحلم .. يا ريتنى أكون باحلم ( ثم يكشف شخصيتى التمثالين الجديدين فيصرخ ) دا الباشا ميم ومراته .. انا مش فى مزيتنا .. ومش ناييم .. بس هوا دا الكابوس ..

التمثال الاول : ( فى عداوة للقادمين ) ميم باشا .. جاى على هنا .. ( حسان ينفتح خارجا من البوابة ، فيطلقها ويحكم غلقها بالسلسلة والقفل ) ..

حسان : ( ضائعا فى الطريق يبحث عن منجدين ) يا ابراهيم .. يا علوان .. يا اسطى رجب .. هوا عبد السميع مارجهش ليه .. انت خلاص رحت فى داهية يا حسان .. ( ويفرج مهرولا ) ..

( تمثال ميم باشا وزوجته يهبطان السلم .. ويفرج من باب المبنى تطلان آخران لرجلين والرابع والخامس ثم يخرج فى اثرهما تمثال السيدة (٢) فتمثال زوجها المتناهى القصر .. والجميع لم يستردوا الوعى نهائيا ) .

## انظلام

## المشهد الثالث

المنظر :

هو نفس المنظر السابق ، وقد تجمعت التماثيل النسعة في حديقة القمر .. ومضى نصف ساعة على نهاية أحداث المشهد الثاني ( السيدة (١) التمثال ، وهي زوجة ميم باشا التمثال مغمى عليها وقد أريحت على دكة حسان ، وأخذتها السيدة (٢) التمثال على صدرها بينما يبذل ميم باشا التمثال المحاولة ليردها الى الوعي ) ..

التمثال ميم : فوقى يا عزيزتى نون .. دى خامس مرة يغمى عليكى فى حوالى نص ساعة ..  
ودا معدل مرتفع جدا .. فوقى أرجوكى ..

السيدة (٢) : بشويلى عليها يا باشا ..

التمثال القصير : ( مرددا كلامات زوجته ) بشويلى عليها يا باشا ..

ت. ميم : ما هو لازم فوقى .. المسألة المطروحة للبحث محتاجة لكل ذرة من اهتمامنا ..  
عايزين نلاقى وسيلة للخروج من هنا ..

التمثال الثانى : اسمح لى يا سعادة الباشا .. انا ارفض بحث اى مسألة معاكم خارج البرلمان .. وامر على ذلك بشدة .. واحتفظ لنفسى بالحق فى رفض وجهة نظركم منذ الآن ..

العلمى : بس دا فى اعتقادى - مصادرة على المطلوب .. فالمطلوب هو ان انا نصرف ازاي نخرج .. ونروح البرلمان ..

الثانى : ولو .. ان الخلاف بين حزيبنا يشمل حتى هذه المسألة ..

ت. ميم : ( الى التمثال الثانى ) يا عزيزى الف دال .. انت بتوسع حوة الخلاف بين حزيبنا ..

التمثال الاول : احسن .

ت. ميم : ( لى حدة ) لى موقف صعب زى ده .. علينا ان نبقى لا ان نختلف .

التمثال الرابع : باعتبارى هرا ومستقلا .. وثابتا على ببلدى لدرجة انى ما تجوزتشى الخاية النهاردة .. باعتبارى هذا الرجل انسحب من المناقشة .. ( ويستسلم للنوم واقفا ) .

ت السيدة (١) : ( وقد اهضمت تعيق من الالام ) ميم .. ميم ..

ت السيدة (٢) : ( لى شعور بالخلاص ) الهاتم بتفانيك يا سعادة الباشا ..

التمثال القصير : كلم يا سعادة الباشا ..

ت. ميم : ايوه يا عزيزتى نون .. انا موجود .. جنبك ايه أرجوكى تمسكى نفسك شوية .. لىخاية ما العلمى المناقشة دى ..

ت السيدة (٢) : ( وقد تحررت من عبء السيدة (١) تنهض واقفة وتنهض بارتياح ثم تلتفت الى زوجها القصير ) الساعة كام ممالك .. آه ساعتك واقفة ..

( ثم في عصية ) انا لازم اخرج من هنا .. ظلموني من هنا ..  
( الى التمثال القصير ) ما تتصرف يا باشا ..

التمثال القصير : حاضر يا هيبلى .. ( ثم الى الجميع ) انتم لازم تشوفوا هل وتخرجوا  
حرمنا حالا ( الى التمثال الاول السمين ) انت بلذات .. لازم تشوف  
وسيلة .. حالا ..

الخامس : اسمحو لى احط النقط ع الحروف .. في هذه المساة .. او المهزلة  
بمعنى اصح ..

الرابع : انا اعترض على جميع النقط ..

الخامس : مش حنقدر نوصل لحل حاسم .. من غير ما نعط النقط ع الحروف .

الرابع : وبلعترض كمان .. ع الحروف ..

الخامس : ( باصرار ) علينا ان احنا نعرف اولاً .. قوة شيطانية .. هطتنا في  
هذا الموقف ..

الاول : انا عارفها كويس .. انهم الضم ..

الخامس : ( مستطردا ) لقد نجحت هذه القوى .. ايها السيدات والسادة في  
انها تجمعن ليلة بأكملها ..

ت . ميم : انا مازلت مصرا على وجهة نظرى ..

الثانى : وانا بارفض وجهة نظركم ..

ت . ميم : ليلة واحدة ما تكفيش لنقل اثاث بيتى .. ونجريد جنيتى من  
خضرتها بالصورة دى ..

الخامس : اسلم بيلتين حسا للمناقشة .. ايها السادة المحترمين .. ان خادما  
ايام باشا اطلق علينا الباب بسلسلة وقتل ليلتين ونر هاريا .. قما  
علاقة هذا بها حدث .. هذا ما هو معروف لنا جميعا ..

ت . ميم : ارجوك يا اكسلانس .. لاحظ انك بتكلم عن خدامى .. خادم ميم باشا  
لام ... وانى لاملنها صريخة مدوية ، ليس من حق مخلوق ان يقتل  
خدامى غيرى ..

الخامس : من اجل تقرب وجهات النظر علينا ان نتخطى هذه النقطة .

الثالث : لازم استشير طبييى الخامس ، قبل ما اتخطاها معاك ..

الثانى : ( وكأنه الهم بفكرة ) هل يمكن .. ان يكون للاحين ارضي علاقة بالموضوع .

الرابع : انا استطيع ان اقطع - في هذه النقطة بالذات - بان مسائل مصانمى  
لا علاقة لهم بالموضوع .

الخامس : ما امقتش انهم يتناولى الآلية .. فلنا بلوزع عليهم الكحك في الامياد ..

ت . السيدة(٢) : ( ضارية الارض بتقديمها في عصية ) اولف .. كلام .. كلام .. كلام  
انا كمان هيلمى عليه ..

ت . السيدة(١) : مين كلن يصدق ان دا يحصل لنا .

مخزن في جاردن سیتی ومخزن في الزمالك . الامور ماثية على اكله وجهه ..  
اما عن الباب دا ففتحه من اسهل الامور .. مافيش مشكلة اعترضتنا في اى  
مخزن الا ولقينا لها حل ..

التمثال الثانى : باردون يا استاذ كاف .. مخازن ايه اللى بتكلم منها ؟

ت. السيدة(٢) : الساعة كام معاك يا كاف بيه .. ؟

التمثال القصر : ( الى كاف ) قول لها الساعة كام من فضلك .

كاف : ( لى الم ) انتى بتسألينى عن الساعة .. ؟ ( لم لى حسرة وتردد ) الاول اناك  
تسألينى عن السنة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : انا بالسالك عن الساعة ..

كاف : ( بلى نظرة مترددة على ساعته ) الساعة خمسة يا هانم ..

ت. السيدة(٢) : ( صارخة ) يعنى اتاخرت ساعة بحالها ..

كاف : ( لى هدوء ومن الواضح انه على بينة من الموقف ) اتاخرت عن ايه بالضبط ..  
يامسدام .. ؟

ت. السيدة(٢) : ( بارتباك ) عن الجمعية ..

التمثال القصر : اصل هرمنا عضو فعالة في جمعية منع التسول ..

كاف : ( يغمض وحذر ) سيدنى .. ان مشاعري النبيلة تجاه جريمة التسول ،  
لتذهلنى وتلخذ بلى .. لكن الموقف بحاجة الى ايفاح ، فبعد آخر اجتماع  
لك في الجمعية .. وقعت احداث جسيمة يا هانم . وكان لهذه الاحداث  
نتائج خطيرة ، ومشى هوا ده الوقت المناسب للكلام فيها .. يكفينى  
ملوحتى انا اقول : ان من هذه النتائج ان التسول اتحرم من جهودك  
الطيبة زمن طويل جدا . وانك اتاخرتى من ميعادك اللى اتكلمت عنه ..  
عشرين سنة تقريبا .

اصوات : هوا بيقول ايه .. ؟

— ده بلين عليه اتجنن .

— عشرين سنة ايه المفل ده ..

— مستحيل ...

— جايز بيتكلم بالسرموز ..

كاف : ان الحقيقة مرة ايها السادة .. وعلشان تسمعوها ، لابد وان تحصنوا  
انفسكم ضد الهزات النفسية ، والانفعالات المدبرة ..

التمثال القصر : ( الى التمثال الاول السمين وهو يخفى خلفه ) عليك انت — بالادات —  
انك تسمعها ..

الثالث : انا ما اقترش اسمعها الا في حضور طبييى الخالص .

كاف : علشان تفهموا الحقيقة ، يهمنى اولاً ، انكم تعرفوا .. انى انا كمان كنت زيكم

في احد المخازن .. وانى تمكنت من الاقالات قبلكم باسابيع قليلة ..

التمثال الاول : فيه حاجة غريبة بتحصل النهاردة .. ماقيش لحظة بتعدي الا وباسمع كلمة المخازن ..

كاف : ( مستطردا في قصته ) حبوا يصلحوا كهوية المخزن اللى كنت فيه بمناسبة زيارة احد المديرين ، ففتحوا بالصفحة شبك المخزن .. فكانت فرصتى لانى اتوق .. واحبط بيلى لى سنانى ، واطلع جرى ..

التمثال الرابع : ماكنتش اعرف ان انت لك ديل يا استاذ كاف ..

التمثال القصير : حرمتا المسكينة ، مش لاقية فرصة تفلت من هنا ..

التمثال الثانى : عزيزى الاستاذ كاف ، انا كنت دايمما بتقدير مواهبك .. وباعتز بيبك ، وبارشحك لانك تكون لى المستقبل القريب اللسان الناطق باسم العزب .. بس انت النهاردة بتقول كلام غريب جدا .. لدرجة انى ابتديت اتك فى حكمي القديم عليك ..

كاف : انا ماقتريش ابدا باسماده البيه .. بالعكس ، انا عملت المعجب من يوم ما قلت من المخزن .. عملت اللى ما يعملوش حزب بلكيله .. واستطيع انى اقول ، بكل تواضع : انى انا السبب فى انتشاركم من المخزن .. وانا جايب ممايا الجرايد اللى صدرت من يوم خروجى .. ونظرة واحدة منكم عليها .. تثبت لكم ضخامة الجهد اللى بطلته من اجل قضيتكم ..

التمثال الاول : ماقيش فى الجرايد اخبار عن البورصة .. ؟

كاف : ( متعاشيا الاجابة عن السؤال ) كان اول موضوع كتبه بعنوان « اهيئوا المخازن رحمة بالمخزوين » ( ويلوح بصحيفة بمينها ) كنت ادركت بلكاى الفنى والعلمى .. وبالتجربة الشخصية .. ان كل مخزن يصلحوا الكبرياء فيه يفتحوا شبكه عفوا .. فليست بتلايب التجربة .. واسمولى اسالكم وجاوبونى بصراحة .. هما مش صلحوا الكبرياء فى مخزنكم النهاردة .. ؟

التمثال الخامس : اسمح لى يا اخ كاف .. انت بتثر اعصاى بكلامك عن المخازن ..

كاف : انا اثرت زوايع صحيفة يا حضرات السادة .. لمسييتشى لهم ما دخلتشي منه .. هيجت العالم من اجل قضيتكم .. خدوا اقروا ( ويوزع الصحف على التماثيل من خلال القفبان وهو يعلن ويردد عناوين الموضوعات ويشرح لهذا عن موضوع ما يقرأ بهيوية شديدة .. وتنتشر الصحف بين ايدى التماثيل ) .

كاف : اقرا ياباشا الموضوع ده .. اين ذهب الجنتلان . يا لضيعة المجتمع يفر جنتلمان .. « عندك لى الصفحة الثانية يا سعادة البيه .. » قاف باشا مظلوم .. مظلوم .. لم يقتل العشرين فلاحا .. وانما قتلهم رجالة .. بصى شوف .. لم يجمع الملايين .. الا بسبب حبه للعمال والفلاحين « .. اقرا ياباشا الموضوع ده .

التمثال الثانى : انا مش فاهم حاجة من القضية دى كلها .. ( الى تمثال جيم باشا ) معاليك فاهم حاجة .. ؟



ت. ميمبائسا : قد تجلوا مناقشات مجلس الشيوخ . كل هذه الغموض .

ت.السيدة(١) : ( الى كاف ) مانثرونى خبر سرقة مرييتنا الكاديلاك الجديدة ؟

كساف : ( متخلدا هيئة الخطيب ابها السادة ) .. لسوف تعود اسمائكم الى الصفحات الاولى كابطال ، بعد ان لحقتمك الاهانة بخزنتكم مسنونات . ستقول كلمات ، وتعود كلمات للظهور .. ستعلو اصواتكم من جديد . امنحونى ثقتكم .. واجعلونى لسانكم الناطق باسمكم جيما .. ولن اطلب منكم الكثير .. نحن نعيش عصر الثورات .. فلنعلنها ثورة .. لنعرف فى التاريخ باسم « ثورة التماثيل » .  
( ونهر برهة صمت )

التمثال الثالث : انشالله اموت .. ان كنت فهيت كلمة واحدة من الراجل ده . ( ويسمع لفظ شديد يقترب بالتدرج .. فيستلفت انتباه التماثيل ، يفكر كاف فى القرار .. ويبدو انه على علم بكل ما يجرى ) .

التماثيل : ايه الهيمه دي .. ؟

كاف : ( وهو يستعد للفرار ) دى جواهر التحالف ..

ت.ميم بائسا : جواهر ايه .. ؟

التمثال الرابع : وايه التحالف ده .. ؟

الثانى : التحالف ضد مين .. ؟

الثالث : انا ما اعرفش غير الحلفاء ..

كاف : انا لازم امشى من هنا قبل ما يوصلوا .. كانوا هيقفلونى عند مخزن الزمالك .. ( ويتعد متجها الى يمين المسرح ) وانظمنوا .. هاعمل جهدى لفتح الباب .. ( ويختفى .. بينما تظهر مجموعة كبيرة من عامة الناس .. بينهم عمال وفلاحون وبائعون جوالون وافندية .. هم باختصار نموذج ركاب احد اتوبيسات القاهرة .. وينضم اليهم ضلال الدقائق التالية عدد من الطلبة .. والمجموعة يقودها حسان ، وبجانبيهم عبد السميع اللبان ) .

ت.السيدة(١) : تحالف ايه .. ؟ ! دول الرماع .

الخامس : ( ساخرا ) ياسلام ع التحالف .

ت.السيدة(٢) : ( مرتعبة ) دا اكيد تحالف ضدنا ..

( مجموعة التماثيل تلتزم ، وتراجع بظهرها الى الخوف مع تقدم مجموعة الناس ) .

حسان : ( هاتفا فى مجموعة الناس ) اهم قدامكم اهم .. المهدة كلها .. بصوا عليهم يا حضرات .. بصوا كويس ، واهكموا بنفسكم .. دول ناس ولا تماثيل ؟ .. اوعى يلزكم انهم بيتحركوا .. وبيتكلموا زى البنى آدمين .. انا عارفهم واحد واحد .. عشرين سنة فى عهدتى ..  
( مجموعة الناس تتوزع على السور ، ويتسابقون الى اقرب مكان من مجموعة التماثيل ليتسنى لهم الحيلة فيهم من خلال القضبان ) .

التمثال الاول : ( الى تمثال ميم باشا ) هو ذا خدامك اللى اهانى وقتل علينا الباب ..  
ت. ميم : ( يحدث فى وجهه حسان ) مستحيل ..

حسان : ( ملاحقا مجموعة اناس بصيحانه ) شايقين التمثال التخين ده يا افندية  
هوا سبب المصيبة كلها .. اتحرك هو الاول قاموا اتحركوا كلهم ..  
كان بيص ناحية الباب ، راح ملفوت ناحية الشباك .. وانا مصدقنى  
نفسى .. قلت انى باخرف ..

( وجوه مجموعة الناس تحلق فى حسان فى غير اقتناع ، وباشفاق ،  
وقد تسمع بين الناس ضحكات خفيفة ) انتم مش مصدقين .. ١٧ .. باين  
عليكم مش مصدقين ..

شباب (١) : ( من مجموعة الناس ) هيا لابسين طرابيش ليه .. انا اتشهد بان الناس  
مايبلبسوش طرابيش .. ( ضحكات بين الناس ) .

حسان : ( مواجهها الناس ) انتم بتضحكوا .. ؟ ايه اللى بيضحككم .. ؟  
أنا جاييكم علشان تجدونى تقوموا تضحكوا .. ؟ دى مصيبة كبيرة  
يا عالم .. والضحك مش دواها .. اللى انتم شايقينهم دول كانوا  
تمثيل .. والشياطين لبستهم ، خلتنهم اتحركوا .. وها ناوين يهربوا  
ويضيعوا فى شوارع البلد .. شوفوا ايه اللى يحصل لو الشياطين  
طاحت فى البسلك ..

شباب (١) : لازم ناوين يهربوا من هنا ع المتحف .. ( وتعلو الضحكات ) .  
ت. السيدة (١) : ( صارخة ) فاجر ..

الرجل المهزار : التماثيل ما بتشتنى وتقول : فاجر .. ( ضحكات ) .

ت. ميم : امسكى امصاك يا نون .. ما يصعش اعصابنا تفلت قدام النوهية  
دى من الناس .

ت. السيدة (١) : رعا .. كنت دايبا باهلك من الرعا .. وكتر نصحتك بعمل  
القوانين اللى تلزمهم حدودهم .. قلت لى : علشان كده بالذات دخلت  
الوزارة .. فبن هيه القوانين .. ؟  
( مجموعة الناس ترهق الاسماع لالتقاط ما يقال داخل  
الهديقة ) .

بائع متجول : ( الى جاره الاندى ) يعنى ايه الرعا .. ؟

الاندى : يعنى .. الفلوجاه .. والذهاب ..

البائع المتجول : لا يا شيخ .. دانا والله افكرتها بتشم ..

التمثال الثانى : ( الى ميم باشا ) اسمع لى يا معالى الباشا .. انى اسمع يدى لى يدك ..  
فيما يتعلق بهذه القوانين ..

الثالث : انا خايف لاموت قبل ما اتهم شىء من اللى بيعمل هنا ..

الخامس : ( صارخا لى مجموعة الناس ) بالله امشوا بعيد ..

شاب (٢) : مشى عتلاقي بعيد فرجة زى دى .. ( ضحكات )

التمثال الخامس : انتم عايزين ايه .. ؟

رجل جساد : عايزين نعرف : انتم ناس .. ولا مشى ناس .. اقصد ناس ولا تماثيل ..  
( ذهلت التماثيل ) فاذا كنتم تماثيل صحيح .. بدون مواخذة يعنى ، حنرجكم  
المجزي ..

التمثال الاول : لقد اقلت زمام الناس منا يا باشا ..

الشاب (١) : ( الى جاره ) انت سمعت اللى سمعته .. دا بيقول له يا باشا ..

الرجل المهزار : ( بطريقة اولاد البلد ) باباشا .. باباشا ( ضحكات ) .

ت. ميم : دلوقتي المسائل اتضحت قدامى تماما .. دول بالتعاون مع خدامينا ، هما  
وراء كل اللى حصل لنا ..

التمثال الاول : والسوف نقتل الخدم .. كل الخدم ..  
( صخب احتاج بين الناس )

الرابع : الحمد لله انهم سلبونا احياء ..

هسان : ( الى عبد السميع ) انت مش مصدقنى يا عبد السميع .. لسه مشى  
مصدق .. ؟ !

عبد السميع : ( فى تردد وهو اقرب الى التصديق ) انا اتصلت بالمصلحة زى ما قلت لى ..  
ووعدوني بيعتوا مفتشين ..

حسان : ( الى مجموعة الناس ) صدقتم انهم ؟! .. ماصدقوش .. مابتكلموش  
ليه .. ملنطققوا ..

صوت (١) : حكاية غريبة .. زى هكليات الف ليلة .

صوت (٢) : دول عيلزين يقتلوا الخدامين ..

صوت (٣) : حاجة تحير .. لما رينا يسفط البنى آدم يعمله تمثال .. انما يسفط  
التمثال يعمله بنى آدم .. ( ويستمر اللفظ برهة ) .

هسان : ( يحدثا نفسه فى شهور بالضياح ) معقول ان الواحد يشوف كوابيس  
وهو صلعى ول عز النهار ...

( ويرى شاب جاد من بين المجموعة فينبه اليه الناس ) .

الشاب الجاد : ( فى هدوء تام ) ايها الاخوة .. استمعوا الى .. ( جميع الانظار من  
الجانبين تنجه اليه ) .. انا قدام خطر حقيقى .. والراجل ده ، هم  
حسلن ، مايبكبتش .. انا مصدقه ..

هسان : الله يعمر بيتك يا شيخ ..

الشاب الجاد : ( مستطردا فى نفس الهدوء ) التملاج اللى قدامكم دى .. مشى ناس ..  
دول تماثيل .. ( استياء عام بين التماثيل ) واللى حصل هنا ، حصل  
فى مخازن تاتية فى الجسد .. واللى بيعرف يقرأ منكم ، ضرورى هم

121

المكتبة العربية :

# محمد مندور .. وتنظيم النقد العربي

تأليف : د. محمد برادة

عرض : د. أحمد درويش

تحمل هذه الدراسة عنوان : « محمد مندور وتنظيم النقد العربي » وقد صدرت عن دار الاداب البيروتية سنة ١٩٧٩ ، وكانت الدراسة قد اعدت أولا باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٣ لنيل درجة دكتوراه نهائية المرحلة الثالثة 3 em cycle من جامعة باريس تحت اشراف البروفيسور اندريه ميكيل استاذ كرسى الادب العربى فى الكوليج دى فرانس ومترجم « كلية ودمنة » الى الفرنسية وصاحب الدراسات المشهورة عن « الجغرافيا الانسانية عند العرب » و « سبع حكايات من الف ليلة وليلة » و « قراءة تحليلية لحكاية عجيب وغريب » و « بيدر شاكر السياب دراسة وترجمة مختارات الى الفرنسية » و « حضارة الاسلام » وغيرها من الدراسات الثرية التى قدمها ومازال يقدمها اندريه ميكيل فى حلقات بحثه فى الكوليج دى فرانس وآخرها الحلقة التى يدير فيها بحثه هذا العام عن : « مجنون ليلى اعادة قراءة فى التراث العربى والفارسى ومقارنة مع مجنون الزا ، لويس اراجون فى الادب الفرنسى الحديث » .

وقد نقل الدكتور محمد برادة بنفسه اطروحته من الفرنسية الى العربية وتلك تجربة ليست بالميسورة فى ذاتها ولا بالمحببة الى نفس المؤلف غالبا حيث تخلف معايشة الاعمال التى يتقن بها اصحابها لنيل الدرجات العلمية على نفوس اصحابها اثار فترة المعاناة والتوتر فى البحث وهم لا يجسدون عادة « شهية مفتوحة » لاعادة تناولها والقيام بمغامرة الترجمة معها ، وهذا الشعور يقف دون شك وراء مئات من الاعمال الجادة التى كتبت عن ادبنا العربى بلغات اجنبية ولم توات اصحابها عزيمة الدكتور برادة فى اعادة المغامرة من جديد وهو يستحق الثناء من اجل هذه النقطة فى ذاتها ولعل نموذجه يكون دافعا للكثيرين منا الى طرق ابواب هذه التجربة فيما يتصل برسائلهم المكتوبة بلغات اجنبية .

على أن قيام المؤلف بالترجمة يترك من زاوية أخرى « بصمات لغوية » على العمل وذلك واضح على نحو خاص في المصطلح النقدي عند الدكتور برادة ، لقد ظل في كثير من الأحيان موزع العينين بين المصطلح الفرنسي الذي عايشه وعاناه وولدت من خلاله فكرته الأولى وبين المصطلح العربي الذي يريد أن ينقل اليه فكرته وهو مصطلح غير موجود في كثير من الأحيان نتيجة للحدثة النسبية للدراسات النقدية عندنا ولعدم الاستقرار على مصطلحات نقدية تكتسب الدقة والوضوح والاتفاق على التداول ، ومن أجل هذا كان « المترجم » يضطر في كثير من الأحيان إلى نحت مصطلحات على صيغ تبدو غريبة بعض الشيء على الآداب العربية وبطريقة تحتاج معها إلى هوامش تفسيرية لكي تردها إلى جذورها في الفرنسية أو إلى تبرير لغوي لصيغتها في العربية ، وإذا قرأنا مثلا هذه الفقرة في ص ١٦ : « إذا أبعدنا اتجاه هؤلاء النقاد « الخالص » وهو أبعاد يفرض نفسه على الأقل بسبب عدم توفر هذا الاتجاه على آفاق ومعالجة نتيجة لتجاهله للتاريخانية فإن الاتجاه الحديث الذي تعرض للمثاقفة هو ما يتيح لنا تتبع مسار إشكالية النقد العربي المعاصر » فلا بد أن يلفت نظرنا هذه التركيبات « التاريخانية » و « المثاقفة » وقد نتحدث عن نزعة تاريخية أو تاريخية أو غيرها من الصيغ التي تقرها قواعد « النسب » من مادة تاريخ في العربية ، أما « المثاقفة » Acculturation وهي مادة المفاعلة من « الثقافة » والدالة على تبادل الأخذ والعطاء في الثقافة فلا اعتقد أنها هي التي يريد الباحث التحدث عنها هنا ، وبمنس الطريقة يقف القارئ العربي عند عبارات كثيرة مثلا في ص ٢٧ : « ما كان بوسع مندور وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق إلى الأدلة أن يفلت من ميكانيزم التكيف » أو « لتسهيل سيورة التبرجس » ص ١٧٤ أو : « أيديولوجيا ليبرالية - قسرية » ص ١٧٩

ولا يفيد القارئ كثيرا أن يعرف أن « الأدلة » قائمة من مصطلح Idealisation ولو استخدم المترجم « التنظير » أو كلمة تدور في إطارها لبدا أقرب إلى منطق اللغة العربية أما « ميكانيزم التكيف » فهي امتداد وتزاوج في وعي المؤلف المترجم للغة فكر بها وأخرى كتب بها ، والتعبير عن أضواء روح الأسطورة على الأشياء Mystification بكلمة « أسطورة » ص ١٧٠ لا يخلو من عسر في تقبل الآداب العربية له والمؤلف نفسه يحس بصعوبة حركة هذه المصطلحات ويحاول بين الحين والحين اللجوء إلى إعطاء تفسيرات لها لكن تفسيراته في الغالب لا تنصب على طريقة صوغها اللغوي وإنما تمتد إلى الحقول التي يريد البحث أن يغطيها من خلال الاستخدام كأن يقول مثلا في ص ١٧١ : « نفى هذه المرحلة اتخذت الأدلة طابع رفض التحليلات المتصلة بالوحدات الهيمنة الأجنبية وعلائق الإنتاج » .



ان هذه النقطة لا تنف أهمية المناقشة فيها عند حدود « الشكل »  
وانما تتعداه الى جوهر المهمة الملقاة على « الكتاب العربى » وهى تبدأ  
« بالتوصيل » لقارئ يمتد على خريطة واسعة وتختلف منابع الثقافة  
الأجنبية التى يتصل بها من اقليم لآخر ، ولكن تتوحد فى النهاية غايته من  
الالتقاء فيما يكتب له بالعربية بحصاد الفكر القومى والعالى مصوغا فى  
لغة ومصطلحات يلتقى الجميع حولها .

اختار المؤلف تقسيما للمراحل الفكرية عند محمد مندور، يرتبط الى  
حد ما بتقسيم الحياة السياسية فى مصر فى مرحلة الإبداع النقدى عنده  
من خلال ربطه بالنضال العام للطموح السياسى لفكرى الطليعة فيقف فى  
الفصل الاول الذى يعقده بعنوان : « مندور والمثاقفة او المرحلة التأثيرية »  
عند مسيرة تكوين مندور وكيف أنه يتشرب خلال فترة تكوينه الاول  
ودراسته الجامعية روح الاهتمام بالتراث العربى الاسلامى التى كانت  
سائدة فى هذه الفترة ويشير الى أن طه حسين أعجب فى هذه الفترة  
بموضوع كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة وأنه نتيجة لذلك اقتنعه بأن  
يواصل دراسته فى الآداب بعد أن كان قد أتم دراسته فى الحقوق وأيد  
ترشيحه الى فرنسا ليعود رسالته لدكتوراه الدولة فى الآداب وهى الرسالة  
التي لم يقدر لها أن تعد بسبب تنوع الاهتمامات مندور الفنية والعلمية  
والسياسية فى باريس فى الفترة الخصبة التى قضاها بها من ١٩٣٠ الى  
١٩٣٩ وهى سنوات كانت لها أهمية حاسمة فى تاريخ التكوين الثقافى لمندور  
وكانت فى ذاتها سنوات مخاض رهيب عاشتها اوربا قبل الحرب العالمية  
الثانية وتلاقت فيها تيارات المحاولات التجديدية فى كل اتجاه : ملامية  
وبول فاليرى ويريتون وأرجون فى الشعر وهيمنجواى وسيلين ومالرو فى  
الرواية وباشلار وسارتر فى النقد الأدبى . ولم يكن بإمكان مندور فى هذه  
الفترة الا ان يختار زاوية هادئة تستطيع عيناه من خلالها متابعة جزء من  
الحركة الفكرية الشديدة الدوران بما يتناسب وقدرته وأقد غريب على  
محاولة ايجاد توازن بين الشلل والانبهار وكانت هذه النافذة هى جامعة  
السررون بمناهجها « الرزينة » وكتابات المفكرين الذين يحاولون أن يربطوا  
خيوط التطور المستقبلى بجنود الثقافة ومن بين هؤلاء وقف مندور أمام  
جوستاف لانسون وجورج دهاميل وقد ترجم للاول « منهج البحث فى اللغة  
والآداب » وللتانى « دفاع عن الآداب » وقد كان من أثر هذا الاتصال  
الفكرى إيمان مندور فى هذه الفترة بمنهج تحليل النصوص وفتحها وقد  
انعكس ذلك فى الدراسات التى نشرت له فى هذه الفترة بالمجلات الثقافية  
والتي جمعها فيما بعد فى « التوازن الجديد » وإيمان مندور فى هذه الفترة  
بالمناهج اللغوى هو الذى يقرب بينه وبين الناقد العربى عبد القاهر  
الجرجاني وهو الذى يدفعه من التوازن الجديد الى رسالته عن « النقد

المنهجى عند العرب » التى قدمها الى جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان « تيارات النقد العربى فى القرن الرابع الهجرى » .

ولا تقف كتاباته، مندور فى هذه المرحلة عند الدراسات الأدبية وإنما تغطى أيضا حقل المقال السياسى ومنذ سنوات دراسة مندور فى باريس وصوته يرتفع بالدفاع عن حق مصر فى إلغاء المحاكم المختلطة وبعد عودته كانت كتاباته فى صحيفة « المصرى » فى الأربعينات تجسيدا للبحث عن حل اشتراكى - ديمقراطى للأزمة السياسية لمصر .

هذه المرحلة السياسية وجذورها الثقافية يتناولها المؤلف فى الفصل الثانى الذى عقده بعنوان « الحقل الأدبى فى مصر ( ١٩٣٦ - ١٩٥٢ ) » وهو فصل حاول فيه المؤلف إعادة الربط بين الحركات السياسية والانتاج الأدبى فى مصر منذ أوائل القرن العشرين وكيف أن نموذج مصطفى كامل الوطنى الرومانسى وأحمد لطفى السيد العقلانى الأرسطى يخلعان تأثيرهما على نمطين من الانتاج الروائى فى هذه الفترة ثم كيف كانت دعوة شجرة سنة ١٩١٩ إلى الحرية لها صداؤها فى دعوة « جماعة الديوان » إلى حرية الشعر ودعوات الحرية فى النقد الأدبى والسياسى عند طه حسين وعلى عبد الرازق ، ويضيف المؤلف الدور الذى لعبته جامعة القاهرة فى هذه الفترة فى توجيه مسار الثقافة ( وهو يذكر مرتين على الأقل أن جامعة القاهرة افتتحت سنة ١٩٢٥ ص ٧٦ و ٨٥ ، والواقع أن الجامعة المصرية افتتحت رسميا فى ٢١ ديسمبر سنة ١٩٠٨ ) والمؤلف من خلال تتبع للبدعين وتيارات الإبداع فى هذه الفترة يقسم الأدباء إلى « نقاد جامعيين وأدباء ملتزمين وكتاب عموميين » وهى تقسيمات يتأثر فيها بمنهج بير بورديو الذى وضعه فى مقال له ودرس على أساسه « حقل السلطة والحقل الثقافى » فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وظهر فى باريس سنة ١٩٧١ فى فترة اعداد المؤلف لرسائله ولم يستطع الافلات من جانبيته مع أن تطبيقه على حقل الأديب فى مصر فى هذه الفترة لا يخلو من تعسف ولو أن المؤلف كان قد تحرك من داخل الفترة التى يدرسها ووضع قلبه فى مداها لكانت تقسيماته أكثر طبيعية ، وينتهى المؤلف من ذلك الفصل بتصنيف مندور باعتباره « مثقفا عضويا » « لا مثقفا تقليديا » من خلال انتمائه لحزب الوفد واسهامه الفعلى فى المعارك التى خاضتها الأمة ، وأن كان يلاحظ مع جباك برك أن الانتماء العضوى فى هذه الفترة لم يكن انتماء لفئة واحدة وإنما لمجموعة من الفئات تلتنى فى « وفد » واحد ، لكن هذه الفترة التى طغت فيها اتهامات مندور السياسية على اتهاماته النقدية والتى امتدت من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢ تركت اثرها على مندور الناقد من خلال ايمانه بضرورة « التنظيم والتفكير المذهبى » فى الفصل الثالث يتحدث المؤلف عن « مرحلة النقد التحليلى » عند مندور

وهو يرصد محاولات مندور في الفترة من ١٩٥٢ الى ١٩٥٦ وهي الفترة التي كانت تعد ازمة بين السياسي والناقد في شخصية مندور ، لقد حاول مندور أن يمتد بدوره السياسي قليلا بعد قيام ثورة يوليو واصدر كتيباً عن « الديمقراطية السياسية » دافع فيه عن تعدد الأحزاب ، لكن الغناء الأحزاب وتولى الثورة بنفسها التحدث عن الطموحات التقدمية التي دور كثير من المفكرين السياسيين قبل الثورة ومنهم مندور نفسه الذي عاد الى ميدان النقد الأدبي من خلال تدريسه في معهد الدراسات العربية ومقالاته النقدية في الصحف والمجلات الأدبية وقد تركز اهتمامه في هذه الفترة على الشعر والمسرح بالدرجة الأولى والرواية بدرجة اقل وفي مجال الشعر صدرت له دراسات قصيرة عن المسازني ومطران وصبري وولي الدين والشعر المصري بعد شوقي ومسرح شوقي ومسرح عزيز أباظة وصدر له كذلك في المسرح ، دراسات عن المسرح النثري ومسرح توفيق الحكيم وهذه الدراسات تنسم في معظمها بطابع القراءة التحليلية التي تعد امتداداً لفقه النصوص الذي كان مندور قد دعا اليه من قبل ، لكنه اضاف الى هذا الطابع في هذه الفترة الاهتمام بالعامل الاجتماعي السياسي ونزوعه الى ما كان يعبر عنه أحياناً بالواقعية الاشتراكية ولا شك ان الزيارة التي قام بها مندور للاتحاد السوفيتي ورومانيا سنة ١٩٥٦ كان لها كما اشار بنفسه اثر في لفت نظره الى زوايا جديدة في التأثير على حركة الابداع .

الى جانب المحاضرات الجامعية التي انتجت هذه الدراسات كان النقد الصحفي عند مندور رافداً هائلاً من روافد ابداعه في النقد المسرحي على نحو خاص - ومن هذه الزاوية يعد مندور واحداً من أبرز من تصدى من الجامعيين في جيله لمقابلة الحركة الأدبية وهي مهمة يجد الجامعيون في كل العصور قدراً غير قليل من الحرج في الاضطلاع بها ، فطبيعة الدراسة الأكاديمية تجنح الى الثبات والأمانة واعطاء الظاهرة الوقت الذي تقتضيه ضرورات الملاحظة العلمية ، على حين ان طبيعة المتابعة الصحفية هي السرعة في التغطية قبل ان يخفت صدى الأحداث او يقل الاهتمام بها .

وأحداث التوازن بين هذين المطلبين ليس بالأمر اليسور دائماً .

وقد استطاع مندور من خلال هذه المتابعات ان يغطي قضايا تتصل بمسرح شوقي وأباظة والحكيم ونعمان عاشور ونجيب سرور وغيرهم وأن يوظف ثقافته النقدية بدءاً من محاضرات السوربون في الثلاثينات الى المصطلحات الروسية التي اكتسبها بعد اهتمامه بالواقعية الاشتراكية كما فعل في نقده لنعمان عاشور عندما استخدم في نقد مسرحه مصطلح « الاوشرك » وهو مصطلح روسي يعنى المعرض المسرحي لقضية من القضايا الاجتماعية .

في الفصل الأخير من الكتاب يحاول المؤلف أن يتبع تطور فكرة « نظرية الأدب » ونظرية النقد في فكر مندور ويشير بصفة خاصة الى التحول الذي طرأ على منهجه في المرحلة الأخيرة عندما أصبح يتهم من رشاد رشدي في بداية الستينات بأنه أصبح ينحاز الى جانب المضمون على حساب الشكل ويتساءل ان كان ارتباط مندور بمجلة « الشرق » الموالية للاتحاد السوفيتي بدءاً من سنة ١٩٦٠ كان يمثل ارتباطاً مذهبياً أم أن « افتقارياته » لهذه المجلة لم يكن أكثر من أداء وظيفي ، ويرى المؤلف أن نظرية الأدب عند مندور تتطور بدءاً من محاولته تعريف الأدب وربطه بالحياة : « ياويل أدب بعده شيء غير الحياة » والانتفاء الى أن « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية » ثم مناداته بفكرة « الشعر المهوس » وهو من خلال ذلك كله يشف عن عدم التزام بالتعريف الكلاسيكي التقليدي للأدب عند العرب وبالاقتراب من المفهوم الإنساني للأدب لكنه في الوقت ذاته « اقترب تلفيقي » يحاول أن يعبر عن الفترة الثقافية التي كان يحياها مندور .

أما نظرية مندور في النقد فهي تعتمد كما يرى المؤلف على ثلاث دعائم تتمثل في أن « الأدب فن لغوي » وهو من ثم لا يمكن أن يتحول الى « علم » كما كان يسعى نقاد القرن التاسع عشر في أوروبا ولكنه مع ذلك يستعين بحصاد العلوم الأخرى — والدعامة الثانية للنظرية هي اعتمادها على المنهج الأرسطي في التحليل القائم على رصد هيكل العمل وتتبعه من خلال محاولة التعرف على الثفرات ، ثم تأتي الفزعة الأيديولوجية التي كان المؤلف قد حاول جاهداً على امتداد العمل كله تتبع خيوطها .

ان دراسة الدكتور محمد بريدة عن تفكير النقد العربي عند محمد مندور تمتد على محور زمني واسع وتحاول أن تلم بأطراف قضايا سياسية معتدة ووسائل فنية متنوعة بتنوع ما عرف الادب العربي من روايد قديمة او ثقافات حديثة وتستشرف من خلال ذلك كله آفاقا لتطور النقد العربي ولقد نجحت من خلال ذلك كله ان تثير اسئلة جيدة وان تقدم بعض المحاولات الجادة للاجابة عنها .

د. أحمد درويش

## حوار مع إميل حبيبي حول الوقائع الغريبة في اختفاء عبد أبي النحس المتشائل

أجرت الحوار : منى أنيس

في هذا الحديث الذي أجريناه مع إميل حبيبي صاحب « الوقائع الغريبة » نقدم مناقشة لبعض عناصر هذا العمل — كما تصورهما المؤلف ، ولكن يجب ألا ننسى أن رؤيته ، وإن كانت أحد العناصر الداخلة في العمل الأدبي ، إلا أن العمل نفسه ليس محصلة بسيطة لنوايا المؤلف ، أو مجموع العناصر الداخلة في تكوينه . إن « الوقائع الغريبة » في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل » ، شأنها شأن أي فن عظيم ، هي محصلة إخضاع هذه العناصر مجتمعة لمنطق الفن وآلياته الداخلية ، ومن ثم يصبح من الخطأ الفادح محاولة اختزاله إلى هذا العنصر أو ذاك ، أو البحث عنه بصورة مباشرة داخل النص . إن هذا الحديث ، الذي نقدمه للقارئ ، هو حديث حول العمل ، وليس عنه ، فالحديث عن عمل كالوقائع الغريبة يجب أن يتم وفقا للمعايير العلمية في تناول النص الأدبي ونض مغاليقه ، وهذه مهمة أكبر وأعقد كثيرا من أن تتسع لها صفحات قليلة .

✽ أنت تكتب القصة منذ الأربعينيات ، فلماذا برأيك لم تظهر « الوقائع الغريبة » والتي تصور تجربة العرب داخل إسرائيل إلا في السبعينيات ؟

✽✽ اعتقد أن « الوقائع الغريبة » جاءت تعبيرا عن نضوج تجربة معينة ، وهي تجربة تهم العرب الفلسطينيين والعرب عموما ... تجربة حياتنا داخل إسرائيل .

وبالطبع فقد عشت كل هذه التجربة ، ويبدو أنها نضجت فنضوجا لا بأس به في وجداني فخرجت من تلقاء نفسها تعبيرا عن هذه التجربة .

والتجربة بالطبع تجربة متميزة لا يمكن أن يعبر عنها إلا من عايشها .  
وما كان من الممكن صدور هذا العمل إلا بعد نضوج التجربة ومرار وقت  
مقبول ومعقول عليها .

الكتابة عن مرحلة لا تأتي خلال المرحلة ، وإنما تأتي — ان أردنا  
العمق — بعد انتهاء المرحلة .

مثلا . . . في أثناء الاحتلال النازي لم يكتب الأدب المعبر عن هذه  
التجربة ، وإنما كتب فيها بعد ، الأعمال الناضجة عن الحرب العالمية  
الثانية لم تكتب أثناء الحرب وإنما الآن . في اعتقادي ان هذا هو الأمر  
الطبيعي .

أود أن أبدى ملاحظة أخرى وهي أن عددا من النقاد والمبدعين  
حاول أن يربط بين نضوج العمل الفني والأدبي ونضوج الكاتب من حيث  
العمر . أنا لا أوافق على هذا . نضوج العمل الأدبي برأى يرتبط  
بنضوج المرحلة السياسية والاجتماعية التي أراد الكاتب أن يعبر عنها ،  
وكم من كتاب عباقرة كتبوا أعمالا خالدة بحق وهم في شرح الشباب .

### كتابة الوقائع الغريبة :

\* هل اتخذت قرارا واعيا بالبداية في كتابة الوقائع الغريبة لدى  
احساسك بنضوج التجربة التي تريد التعبير عنها ؟

\*\* شرعت في كتابة فصل فكرت في البداية أنه قصة قصيرة ،  
ولكنني استرسلت في كتابة ما أصبح فيما بعد الفصل الأول من الوقائع  
الغريبة . كان قصدي بالطبع هو أن أكتب التجربة التي حاولت مرارا أن  
أكتبها في السابق . وأذكر أنني في الفترة نفسها كتبت قصة قصيرة بعنوان  
« السلطعون » ، وأنا اعتر بهذه القصة جدا رغم أنني وصلت فيها لنتيجة  
عجيبة غريبة هي أنه لا حل لهذه القضية الفلسطينية .

ولقد عدت الى هذا التفكير الى حد ما في « الوقائع الغريبة » حين  
صار سعيد يصرخ :

هل من بديل عن نزول كائنات من عالم آخر لينقذونا ؟ هل من بديل  
عن الجلوس على « الخاروق ولو ريع خازوق . . . ولو نصف خازوق ، ثلاثة  
أرباع خازوق ؟

كان هذا الأمر يشغلني . فلما أنهيت كتابه الفصل الأول شعرت  
أنني دخلت في الطريق الصحيح . كثيرا ما اقرر أن أكتب عملا أدبيا



فاكتب ، ولكى اشعر اننى لم اجد المفتاح . الفصل الاول .....  
وربما الجملة الاولى هى بالنسبة لى المفتاح . ولنعم ونقول اذا دخلت  
فى الفصل الاول ورضيت عن ذلك ، حينئذ لا يعود أى شىء يوقفنى عن  
الاستمرار فى الكتابة .

وهكذا حينما احسست اننى دخلت فى الطريق السوى توقفت عن  
الكتابة ، واخذت اجمع ما اريد من حقائق مع التواريخ من اعدادا جريدة  
الاتحاد منذ صدورها فى دولة اسرائيل حتى تلك الأيام التى كنت اكتب  
فيها .

✽ متى كان هذا التاريخ ؟

✽✽ بدأت الكتابة عام ١٩٧١ وانتهيتها عام ١٩٧٤

✽ هل يمكن ان تحدثنا عن مسيرة العمل الواعى داخل النص نفسه  
حتى اكتمل فى شكله النهائى ؟

✽✽ المخطوطة الاصلية للقصة اطول من القصة كما صدرت ثلاثة  
مرات . كان على ان اقطع من لحمى .

✽ كيف ؟

✽✽ قبض لى فى المتشائل ان اجد عددا من الكتاب والرفاق والاخوان  
ادعوهم لاقرأ عليهم المخطوطة واسمع ملاحظاتهم . « الوقائع الغريبة »  
كما تعرفين ثلاثة كتب . فكنت اقرأ كل كتاب وعلى اثر ملاحظاتهم اعود الى  
الصياغة والاقتطاع . بالطبع لم اكن انتظر منهم ان يتكلموا بصراحة تامة .  
ولكن حينما كنت اشعر بالملل فى عيونهم كان هذا يكفينى .

• مما لا شك فيه ان تجربتى كصحفى ومسئوليتى عن الجريدة — وانا  
الذى اُحارب المقالات الطويلة وأكره الكاتب على ان يوجز ويقطع من  
كتابته ، واقوم انا مرات بالفاء أجزاء من هذا المقال ، او حتى من قصة  
تأيننا ... كل ذلك علمنى الهوان .

ومن يهن يسهل الهوان عليه

ما لجرح بميت ايلام

وهكذا صرت اقطع من لحمى الذى صار ميتا .

✽ ماذا عن المسادة التى جمعتها قبل الكتابة ؟

✽✽ المعلومات التى جمعتها معلومات قيمة مازلت احتفظ بها حتى  
الآن . ولكن أغلبها لم يدخل العمل . هناك شىء يعرفه رفاقى وهو اننى  
أهملت فى قصة « الوقائع الغريبة » المعلم الاساسى فى حياة الجماهير

العربية في اسرائيل وهو مجزرة كفر قاسم . في هذا الاطار وفي هذا  
الاسلوب لم استطع ان ادخل المجزرة ، لانها اكبر وتأثيرها اكبر بكثير من  
الفكرة التي قررت ان اعرضها ، وهى فكرة الاتكالية والوهم بوجود طريق  
اقصر وأخف كلفه .

\* هل هناك ثمة مواد لم تكن ذات علاقة مباشرة بتجربة العرب في  
اسرائيل ولكنها دخلت في نسيج العمل في شكله النهائى ؟

\*\* في عام ١٩٧١ كنت في ألمانيا الديمقراطية وسمعت بما حدث  
في السودان في اعقاب حركة هاشم العطا . كان سلام عادل قد استشهد  
في العراق من قبل ، وكانت مذابح الشيوعيين في اندونيسيا ، وها هى  
المشائق في السودان . انعكست على نفسى ... ولا شعوريا خرجت معى  
قطعة كتابية أسميتها « الصمت » . أهملت هذه القطعة حتى عام ١٩٧٤  
وانا اكتب « الوقائع الغريبة » في شكلها الأخير ، فأدخلتها بحيث لا يشعر  
أحد بادخالها . هذه القطعة هى الحديث الذى يدور بين الطنطورية وابنها  
على شاطئ الطنطورة المهجور حيث تخاطبه الأم :

— « الناس لا يتحملون ما انت مقدم عليه .

— سأتحمل عنهم حتى يتحملوا عن أنفسهم .

— ولدى ، ولدى .

— أماه .. أماه ، حتى متى تنتظر برعمه الزنايق ؟

— لا تنتظر يا بنى . انما نحن نحرث ونتحمل حين يحين الحصاد .

— متى يحين الحصاد ؟

— تحمل !

— تحملت عمرى » .

\* ماذا عن الاسلوب الذى تناولت به هذه المواد ، وهل خضع هو  
الآخر لقرار واعى من جانبك ؟

\*\* لا يمكن فصل العمل الأدبى الذى يستحق هذا الاسم عن  
ادوات الأدب ، او ما يسمى عموما بالاسلوب . وأنا أخذ على العديد من  
الكتاب العرب — وخصوصا الفلسطينيين — أنهم لا ينتبهون الى أن أحد  
مقومات العمل الأدبى ، الذى اذا لم يكن موجودا سقط العمل ، مهما كان  
مضمونه ، هو الاسلوب والصناعة .

مثلا في فن الموسيقى هل نستطيع أن نعتمد فقط على الموهبة ، وعلى السماع ؟ بالطبع لا ... بعد الموهبة من الضروري إخراجها ، وبعد الاسترسال الصادق من الضروري الانتباه الى الذوق .

نحن اخذنا على الكتاب والشعراء العرب فيما يسمى عصر ما قبل النهضة ... اخذنا عليهم الاكتفاء بالأسلوب دون المضمون . ولكن هذا لا يعنى ان الأسلوب غير مهم . الأسلوب الذى يشتمل على اللغة الصحيحة والتراكيب التراثية المتوارثة . وحين نقول المتوارثة نعنى بذلك أن الأجيال التى سبقتنا حققت منجزات لا يمكن تجاهلها . أحق بنا ألا نتجاهل ما حققته تراثنا من منجزات هى أحد المنجزات الانسانية الهامة . ان العناية بالأسلوب فى النهاية يصبح جزءا من العناية بالمضمون ... والأسلوب الذى يقدم به المضمون ليس شيئا يقرره الكاتب نفسه وانما يقرره تراثه ... لكى يتحدث مع الشعب صاحب ذلك التراث وينقل اليه ذلك المضمون .

✽ كيف امكن في خضم مشاغلك السياسية العديدة افراد الوقت اللزوم لعمل كالوقائع الغريبة ؟

✽✽ فى أثناء الكتابة وصلت الى ذلك القرار الذى كان من الصعب على حزبي ان يقبله وهو أن أستقيل من البرلمان لاتفرغ للعمل الأدبي .

جاءت استقالتي عام ١٩٧٢ واثارت مختلف الاقوال ، وكان من الضروري أن يصدر الحزب واللجنة المركزية بيانا يفسر فيه لمماذا جاء هذا الامر — الذى هو بطبى وبالاحاح منى .

الامر الغريب هو اننى قعدت بعد استقالتي — بموافقة الحزب — ثلاثة اشهر فلم اكتب كلمة . فطلبت من الحزب أن يعطينى عملا يوميا . ورجعت رئيسا لتحرير جريدة الاتحاد . وفى أثناء ذلك أنجزت « الوقائع الغريبة » الذى هو عمل — بالاضافة الى ما فيه من خيال — يستطيع ان يكون سجلا تاريخيا لمواقف الحكم الاسرائيلى .

✽ أخيرا ، كيف ترى أنت نفسك تميز « الوقائع الغريبة » فى الادب العربى الحديث ، والام تعزى هذا التميز ؟

✽✽ اجمل فهمى لما يقال من أن « الوقائع الغريبة » عمل متميز بأنه — فى رأى — يتميز بامرين :

— انه جاء بعد نضوج تجربة معينة وتعبيرا عن نضوج هذه التجربة . وبمفهوم محدد غالى لا يقتصر على تجربة الشعب العربى الفلسطينى الذى

بقى في وطنه — ذلك الذي أصبح دولة إسرائيل ، وإنما — وهذا طبيعي —  
هي أيضا تجربة المأساة الفلسطينية كلها .

— الأمر المتميز الثاني هو رغبتى في الدفاع عن أصالة التراث العربى  
وحضاريته في مواجهة الاعتداء . حتى نكون : علينا — وفي مواجهة التمييز —  
ان نكون متميزين ومتفوقين في جميع المجالات .

كل هذه التجربة وجدت تعبيرها في عملى « الوقائع الغربية » انذى  
كما علق عليه العديد من النقاد انه اجمال للتجربة الكفاحية لشعب ، ولا بأس  
من القول بالتجربة الحضارية لشعب لأن الكفاح ضد الظلم هو أعلى  
مستويات الحضارة .

تم اجراء هذا الحوار في لندن — ديسمبر ١٩٨٢

## تعقيب على مقال الأغنية المعاصرة جنس أدبي جديد

بقلم : د. أحمد حسين الصاوي

متعلمين وامين — في الحصول على ما يرغبون من مواد اعلامية ، واثـر «الترانزستور» الخطير في ذلك .

ولم يكن النديم وحده هو الذي فعل ذلك ، وانما فعله قبله يعقوب صنوع في صحيفته الساخرة « أبو نظارة » ، واستمر يتبع هذا النهج بعد أن هاجر بصحيفته الى باريس وظل يصدرها من هناك ويهربها الى المصريين .

ان ظاهرة ميل الامى المصرى بل وتحبسه للاستماع ، التى التفت اليها بنكاء كل من صنوع والنديم وكانت وراء سياستها في تحرير صحفهما ، تمثل سمة بارزة من سمات عملية « التلقى » الاعلامى ، منذ كان في مصر اعلام مطبوع . ونلمس اثر هذه الظاهرة بوضوح أيام الحملة الفرنسية ، عندما عرف المصريون لأول مرة الكلمة المطبوعة . فقد أدركت سلطات الحملة أن نسبة من يعرفون القراءة في غاية الضالة ، ولعلها أدركت

استخدام العامية فيها الا أحمد عرابى نفسه .

وكان النديم يقصد فعلا أن تكون في صحفه مادة للامين ، ولم يكن في ذلك أى مفارقة . فلم يفترض النديم أن الامين سوف « يقرعون » صحفه ، ولكنه كان يعلم يقينا أنهم سوف « يستمعون » الى من يقرؤها لهم . فلقد كانت نسبة من يعرفون القراءة في ذلك الوقت ضئيلة جدا . ومن هنا فقد كانت أرقام توزيع الصحف ، وهى وسيلة الاعلام الوحيدة في ذلك الوقت ، لا تمثل حقيقة عدد قرائها ، اذ شاع بين المصريين — وبخاصة في الريف — أن تتخلق الجماعة منهم حول قارئ واحد يسمعون ما تضمنته الصحيفة ، لأنهم أميون لا يستطيعون أن يقرعوا مثله . ولا شك أن الدكتور بدوى شهد — كما شهدت — انتشار هذه الظاهرة ، وبالذات قبل شيوع وسائل الاعلام المنسوجة والمرئية ، واعتماد أبناء شعبنا عليها —

نشر الزميل الدكتور السعيد محمد بدوى مقالا بهذا العنوان في العدد الاول من مجلة « أدب ونقد » وقد جاء فيه :

« لم تكن المشكلة اساسا مشكلة الفصحى والعامية كما يصورونها ( والاستماع العام بترتيل القرآن خير شاهد على ذلك ) ، ولكنها كانت دائما ولا تزال مشكلة الامية ، ومعضلة النفاذ من خلال الكلمة المكتوبة . ومن المفارقات اننا كثيرا ما ننسى هذه الحقيقة : فترى عبد الله النديم في الماضى يفرد في جريدته قسما خاصا يكتبه بالعامية ( من أجل الامين ) ! ... الخ » .

ولقد افرد النديم حقا في صحيفتين من صحفه مكانا للعامية ، وهما « التنبكيت والتبكيك » التى اصدرها قبل الثورة العربية ، و « الاستاذ » التى اصدرها بعد عشر سنوات منها . اما « الطائف » التى اصدرها لسانا للتوريين العربيين فلم يحل بينه وبين

كذلك نزوع عامة المصريين الى « الاستماع » ، فهم يستمعون في خشوع الى القارئ يتلو عليهم آيات القرآن ويشدو لهم بالقصائد الدينية ، ويستمعون في شغف الى الراوى يقص عليهم الحكايات والاساطير . ومن ثم فان وسيلة الاعلام المطبوعة الاولى التى خاطب الفرنسيون من خلالها افراد الشعب المصرى كانت منشورات تلصق (فى مفارق الطرق ورعوس العطف وابواب المساجد ...) كما قال الجبرتي ، وترسل منها نسخ قليلة الى المشايخ والاعيان ( أى الى من يعرفون القراءة ) . وكان الناس يقفون جماعات امام هذه المنشورات الملصقة ليستمعوا الى من يقرأ لهم ما تضمنته من رسائل اعلامية كتبت بلغة هى مزيج من العامية والفصحى .

والدارس لتاريخ الصحافة المصرية يستطيع أن يتبين كيف طورت هذه الصحافة اساليب

التعبير العربية تطويرا كبيرا ، فبسطت اللغة ، وخففت من تعقيداتها ، وتجنب الغريب من ألفاظها وغير الشائع من مترادفها . واقتربت لغة الصحف بذلك كثيرا من الشخص العادى الذى تعلم تعليما بسيطا ، بل واقتربت كذلك من « المستمع » الذى لم يكن يقرأ او يكتب . وهكذا نشأت لغة جديدة او نشأ مستوى جديد من مستويات اللغة العربية ، هو المستوى « الاعلامى » الذى يحتل مكانا وسطا بين المستوى الرفيع والمستوى العامى . وكان عبد الله النديم يستخدم في تعمد واقتدار هذا المستوى المتوسط مع المستويين الرفيع والعامى في مجلته الرائعة « الأستاذ » ، وكان لكل من هذه المستويات جمهور قارئ او مستمع .

وقد تمثل هذا المستوى الجديد أكثر ما تمثل في المواد

الخبرية ، بما استقرت عليه من اساليب وأنماط مستحدثة كالجمال القصيرة والمقدمة البسيطة والمنوان الموجز النافذ ... الخ . وساعدت الترجمة الى العربية في هذا التطوير وفي إثراء لغة الاعلام بعدد كبير من الألفاظ الجديدة التى شاعت بعد ذلك على اللسان والاقلام .

وأفادت الاداعة المسموعة والمرئية كثيرا من التطوير اللغوى الذى حملت عبئه الصحافة ، فبدأت من حيث انتهت هذه ، ومضت بعدها على طريق التبسيط شوطا ، حتى تسنّثت دونها باهتمام المستمع .

وعبر المسار الطويل الذى قطعته الصحافة والاداعة في هذا الاتجاه حدثت عدة أخطاء وانحرافات عن سواء السبيل ... ولكن هذه قضية أخرى .

# ثمرة الليمون العائدة

## حوار مع عدلى رزق الله

إعداد : أحمد اسماعيل

والعامرة بالخطوط والألوان والصخب ! وما هو البديل للعمل المتصل والرسم الدائم حتى يقدر على ترك « بصره » مميزة وسط آلاف البصمات النابضة في تاريخ الفن ؟ ، لقد عاش يحيى الطاهر عبد الله متفرقا لقصته ، ساعيا وراءها حتى الموت ، وكذلك الشاعر الكبير أمل دنقل ، وقبلهما الفنان كمال خليفة ، وعلى الشاطيء الآخر من المتوسط عكف بيكاسو وجوان ميرو ، لأن الطبيب طيب والسباك سباك والموظف موظف .. والفنان فنان !  
\* ولكن .. كيف يكون التفرغ في بلدنا ؟

في المجتمعات الاشتراكية تقوم الدولة بمسؤولية تفرغ الفنان ونشر انتاجه . وفي المجتمعات الرأسمالية يتولى السوق ذلك الدور - اما في مجتمعاتنا ذات الاشكال والانظمة غير التقليدية كان لابد من البحث عن طريق سوف يكون بالطبع اكثر صعوبة مما لو كانت مجتمعاتنا مستقرة على شكل واضح .

مؤلما - لأن المثول لا يعنى سوى الرضوخ والزواج من هذا الواقع البائس ، وهو الانتكسار الانساني بعينه ، أما الخيار فهو المقاومة وخلق الموقف الجمالى على الورق ، هو الرفض والحلم في آن واحد وهو الورد في صليب الوجود على مشارف هذه الرؤية ، يقف الفنان المصرى العائد من باريس بعد عشرة سنوات متصلة عدلى رزق الله متشحا بالوانه ومبشرا « بانقاذ » من نوع جديد فماذا من لوحة الفنان العائد .. وما هى رؤيته لواقعنا « الكابوس » وما هى « طريقته الوجدانية » في البحث والكشف والتفرغ .

\* قرن من الفن :

يصبح الفنان عدلى رزق الله « ان التفرغ ضرورة .. وليس اختيارا ! » فمنذ بدأت مسيرة الرعيل الاول .. كانت صفحة الفن بيضاء من غير سوء كما كان لاي خط وجوده على تلك الصفحة .. والآن وبعد قرن من الانتاج وتعدد الخطوط .. ماذا يفعل الفنان حتى يكون فاعلا على تلك الصفحة المزحمة

وقف جوان ميرو الفنان الفرنسى المعاصر ذات يوم في مرسه مشدوها فزعا ، عندما راح أحد الرواد يحاول العبث باحدى لوحاته قائلا له « انك لا تساعدنى على اعادة ترتيب الطبيعة .. بل على افسادها » !

فاللوحه اذن هى « اعادة ترتيب للطبيعة » ، واسسهام رفيع في كشفها والتعرف عليها ، هى اللغة التى تواطا عليها الناس منذ الخليقة ومنذ أن عرف الانسان ايجديتها المتمثلة في عناصر الطبيعة ، على اختلاف جغرافيتها - هى حوار الحواس و « هارمونية » الابصار ، و « السبيل الوجداني » للادراك والتمثل . ولعل مسيرة « اللوحه » عبر التاريخ تكشف الى اى مدى كان الحوار متصلا بين الانسان وعالمه ، وتبين بالضرورة عمق مقاومة الفن والانتصار على المدمم والرغبة في هتك أسرار الوجود . وعندما نتحدث عن اللوحه - المقاومة - ينتصب الواقع « الكابوس » أمام الفنان ، ويصبح الخيار صعبا والمثول



وبالعصودة الى الوراء ..  
يوم ان كان هناك نوع من المد  
الثورى - بشكل أو آخر -  
وهى سنوات الستينيات ، ولد  
نظام التفرغ لى يقوم  
بدور ما فاعل على الساحة  
التشكيلية وبزغت أسماء  
واعمال آدم حسنين وجالبيه  
سرى وآخرين .

والآن .. وبعد سيطرة  
معلمى كليات الفنون ، وموظفى  
وزارة الثقافة على اللجان  
المستولة يصيح الظرفاء - وأنا  
منهم - « ان اللجان المستولة  
مشغولة بأعمال أخرى غير  
التفرغ ! » لان التفرغ قضية  
الفنان وليس المعلم .. او الموظف .

ولمة مفارقة مضحكة  
حيث أبقت الدولة على نظام  
التفرغ بنفس مرتبات الستينيات  
( سبعون جنيها فى الشهر )  
الأمر الذى يضاعف من خساره  
الفنان وقهره ومن هنا كان لابد  
من البحث عن بديل بعيدا عن  
الاجهزة الرسمية واللجان  
المستولة حتى لا نخسر مرتين !  
\* وماذا من الفن ؟

\* كلما اقتربنا من البحر  
لتصويره ، لا نرى سوى  
الالوان الزرقاء المشوبة  
بالأخضرار تحت سماء عالية ،  
وصخور ورمال ملقاه -  
ولكننا اذا اشتبكنا مع البحر  
بأجسادنا ، وسبحنا فيه حتى

البلل ، وتكرست علينا أشعة  
الشمس ، نكون قد بلغنا  
« اللحظة الخاصة » ، لحظة  
الالتحام العنيف ، عندها  
تستحيل الحواس الى عين بما  
فيها البصر وتصبح والبحر شيئا  
واحدا .. اننى أرسم هذه  
اللحظة الخاصة .. أرسم  
ما رأيته .. وما أحسسته فى  
آن واحد .

انها اللحظات النادرة التى  
يبلغ فيها التحقق الانسانى مداه ،  
هى الحياة ذاتها ، وأنا اعمل  
على اصطياد هذه اللحظة  
وتثبيتها على سطح اللوحة .

ترى ما الذى يحدث عند  
تصوير انسان يموت عطشا  
فى صحراء قاحلة ؟ ثمة احتمالات  
عديدة لتصوير ذلك - فهناك  
الشمس الحارقة التى تملأ  
السطح ، وتلقى بأشعتها على  
الرمال حتى نحس بالسخونة  
والتوهج ، وهناك الرجل  
الصغير تاكله الشمس .. ولا  
نكاد نلمسه ، اننا الآن نقرب  
من الرجل الصغير وقد تهطلت  
أعضاؤه والموت يزحف اليه ،  
وكلما ازددنا قربا من وجهه ،  
نرى المعاناة الهائلة مطبوعة  
على وجهه الظامى ، وما هو  
الاقتراب اصبح وشيكا ..  
فالشفتين تشققنا بفعل العطش ،  
واللامح مصلوبة على الجسد  
المتهاك ، والعطش يلقى  
بخطوطه النائفة على قسيمات

الوجه ، وبذلك نستطيع  
تصوير العطش .

ولكننى عندها اصور العطش ،  
سوف أرسم شيئا آخر !

سوف أرسم نقطتين من الماء  
على مقربة من ذلك الرجل  
الظامى - نقطتين من الماء  
ليستا من مادة ( يد ١٢ ) ،  
وليستا محابتان ! نقطتين من  
الماء مغممتين بالحياه ،  
وملؤتين بعطش الانسان -  
انه الانسان الذى عشته  
وتوحدت معه . نعم انا منحاز  
لطريقتى هذه ، فالمحاولات  
التي سبقتنى كان الفنان فيها  
متفرجا ، بينما ترانى فى قلب  
العمل ، اقتسم الحياة  
والعطش ، وأبشر بالخروج الى  
عالم أفضل .

\* اللوحة طريق للمعرفة

اننى أرسم الآن

الرمشات الصغيرة تتسلل  
الى حواس ، وهذا الوجع  
الليلي يتبع ألوانى . وما هو  
ايقاع الرعشة يعلو وينخفض  
طبقا لقانون الكشف والاكتشاف  
لثة أشياء ادركها فى حينها ،  
تماما كما يحدث للمتلقي  
الإيجابى عندما تقاؤه رعشات  
المعرفة - عندما يمسك بهذه  
« الطريقة الوجدانية » التى  
يتفرد بها الفن فى معرفة  
الأشياء ، هذه المعرفة التى  
تفوح فى قاع النفس ،

وتستحيل رصيда مخترنا للعقل ،  
وتدخل في نسيج معارفنا  
السابقة .. هي البحث عما  
نعرف ولا نعرف ومن ثم يصبح  
الفن ضرورة حياتية .

\* هوامش على لوحة الرحيل !

لم يكن هناك ثمة طريقة  
لاستشراق حاضر مغاير سوى  
الرحلة ولم يتسق تاريخ الفن  
في مخيلتي الا عبر الرحيل !

لأننى لا أستطيع أن أرفض  
أوروبا كلها - لأن الرفض رد  
فعل ، وأنا أكره ردود الأفعال ،  
لقد عرفت أن الفن الأوربي جزء  
من تاريخ الفن وليس الكل كما  
أرادوا لنا أن نعرف ، تماما  
مثل الفن المصرى القديم  
والقبطى والإسلامى وفنون  
آسيا وأفريقيا .. وهناك  
تعلمت أن العالمية أكلوبتكبرى ،  
وأن الغاء الآخرين واحد من  
الفنون الاستعمارية التى بيعت  
لنا - وفي قلب أوروبا وعلى  
مائدة باريس الحافلة ..  
أحسست أننى «اليمونه بنزهر» ،  
تضيف مذاقها الخاص وما تنتها  
النادرة ، لأن الطبيعة قد  
لا تعطى مثل هذه الثمرة ومن ثم  
وجب اقتناؤها ، وشعرت أننى  
أجف وخشيت على ثمرة  
الليمون أن تمنع رحيقها  
وعطائها ، وأنها سوف تفقد  
معناها بالتقادم وخلع الجذور  
وفقدان الذات والهوية -

وأصبحت العودة شوقا وضرورة ،  
وأصبح الوطن اختيارا وعشقا ،  
واجتاحنى حنين الرهبان  
لاديرتهم - فالرهبنة نظام  
قبطى مصرى له ضرورته للفنان  
ايضا - ومن هنا جاءت العودة  
.. ومن هنا ايضا أطلقت دعوتى  
للتفرغ .. والرهبنة !

\* ..... فما العمل ؟

نعم .. هناك أثرياء فاسدون  
ومفسدون ، لهم ذوقهم الخاص  
ومفاهيمهم الرخيصة عن معنى  
الفن .. ونحن لا نتوجه لهؤلاء  
بأعمالنا .. ولكننا نتوجه الى  
القادرين على شراء البساط  
الأرضى وجهاز التلفزيون  
ومجموعات الكراسى .. انه  
التوجه بفرض التنوير وهو  
الدور المنوط .

بالاجهزة الأخرى غير الفنان  
كالصحافة الملتزمة . ان لوحاتى  
فى بيوت عدد كبير من البسطاء  
وذوى القدرات المعروفة أمثال  
صلاح عيسى وسليمان فيساخ  
وشوقى فهميم وعبد الفتاح  
الجمال ، وأنا أذكرهم لأننا  
نعرفهم - هناك أيضا  
« المستنسخ » الذى يعلقه  
الطالب فى حجرته والموظف فى  
مكتبه . لقد تزوجت جنونى  
منذ عودتى ، وسوف أواصل  
البحث عن جمهور جديد .

\* جاليريات مغلقة !

منذ أن توقفت المحاولات  
المجادة « جاليرى ٢٩ » التى

أشرف عليها الأديب نبيل نعيم  
والتى أشاد بها أحمد بهاء الدين  
فى عموده الرقيق ، واستمرت  
لمدة عام ، والساحة  
التشكيلية تكاد تكون خالية ..  
فهناك « كرمه » ولكنها مجهود  
فردى .. والسؤال متى يصبح  
لدينا « جاليريات » ؟ .. يتحقق  
ذلك عندما يولد بيننا مجنون  
يؤمن بالفكرة ، وكم تمنيت لو  
يولد عشرات المجانين .. فمن  
غير المعقول أن نعتبر مدخل  
أحد المطاعم « جاليرى »  
أو صالون سيدة مشفولة  
بالفنانين وليس الفن !

وعلى الجانب الآخر ، نشهد  
قاعات كثيفة تعمل على طرد  
الجمهور وليس العكس ! فالدولة  
عندما تقدم معرضا ، لا تقرا فى  
بطاقة الدعوة سوى اسم الوزير  
الذى « يتكرم » ويقص الشريط  
الحريرى .. ولا أفهم معنى  
« التكرم » .. فإذا كان  
« تكrema » على الفنان فهذه  
ماساة وإذا كان « التكرم » على  
الجمهور فهذه لعنة !

لقد أصبحت معارض الدولة  
وسيلة للتضليل وكان الأسماء  
التي « تتكرم » هى عناصر  
فاعلة .. وهذا غير صحيح !

ليس هذا فحسب ، فقد  
قامت القاعات الرسمية بتحديد  
مدة خميسة عشر يوما على الأكثر  
لمعرض لوحات الفنانين ،

ولا ندري لماذا لا يستمر العرض أكثر من ذلك .. أننا نقرأ عن مسرحيات يتم عرضها بالسنين وأفلام تتجاوز الأسابيع والشهور.. فلماذا هذا التحديد من جانب القاعات ، ليست هذه وسائل ضاغطة يجب أن يستقل عنها الفنان وينأى بنفسه وفنه عن حبالها الوظيفية والروتينية !

✽ دموة الى عدم الاحتقار !

... نعم ، هناك مقالطة ، فالمائل الأول للفنان هو الجمهور وليست المؤسسات القادرة ، والسبيل الى ذلك هو الثقة في الناس ، وخلق جسور جديدة للاتصال بهم ، فليست كل

الجماهر قد باعت بيضا فاسدا ! والمساقاة بيننا وبينهم ليست بعيدة ، فالنقة لا تعكس سوى الثقة وخلق اللوق العام مهمة مشتركة بين الفنان وجمهوره !

..... وكيف السبيل ؟

احلم بالعرض في معرض الكتاب بعيدا عن صالات العرض الكهنوتية احلم بالعرض في مداخل المسارح والسينما والحدائق ، واحلم بصورى ومستنسخاتى فى البيوت والمكاتب وحوائط المدينة ، ولن يتأتى هذا الحلم الا من خلال العمل المتواصل والجهد المتفرغ ، والكسب الحقيقى وليس ما تقدمه

وزارة الثقافة وأجهزة الموظفين . لقد طالبت بعرض الاعمال الحائزة على جوائز الدولة هذا العام حتى يعرف الناس مستوى هذه الاعمال وخاصة في غياب معرض للفن الحديث، كما طالبت باعلان قيمة هذه الجوائز ليعرف الجميع انها لا تساوى تكلفة العمل.. فلماذا التعلق بهذه البقايا ، ولماذا لا تصبح الحركة ذاتية ومستقلة ونديه لذلك كله .

ان الوظيفة لا تصنع فنا والتبعية لن تخلق جمهورا

لذلك فالخوف من التفرغ ادانة صريحة لجمهورنا الكبير

# وكان مؤتمر اللادباع الحقيقي .. وليس اقليميا

د . يحيى شاهين رئيس جامعة المنيا باعتباره رئيس شرف المؤتمر أو من د . شوقي ضيف رئيس المؤتمر أو من د . أحمد هيكل بصفته الشخصية .. أو من اللواء صلاح الدين ابراهيم محافظ المنيا .. ود . عبد الهادى الجوهري عميد كلية الآداب ود . سمير سرهان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية .. تلاه توزيع شهادات تقديرية لرواد الآداب في الأقاليم سواء من الذين رحلوا عن عالمنا .. أو لهؤلاء اللين أعطوا في ظل ظروف بخيلة قاسية .. وكذلك للذين مازالوا يعطون رغم جحود وسائل وطرق التكريم لهم أو غيبوبة أجهزة الاعلام ومسئوليتها عنهم .. ولو أن هذا المؤتمر نفسه نسي الكثيرين والمديدين كذلك .. ولكن عذره كما حاول أن يبرره د . شوقي ضيف هو أن يتركوا للسنوات القادمة من تكرمهم .

وتنوعت المناقشة بين مشكلة النشر الى اتحاد الكتاب الى النوادي الأدبية الى غيرها ..

خاصة .. أما مؤتمرنا هذا فلم تفرضه ظروف معينة وليس له أغراض بذاتها . انها هو خالص لوجه الحركة الأدبية وحدها وللمناقشة مشاكل الأدباء .. أو كما أوضح د . سمير سرهان رئيس قطاع الثقافة الجماهيرية أن عقد هذا اللقاء لأدباء مصر في الأقاليم كان لدراسة مشاكلهم وحلها وتحديد هوية الأدب المصرى المصاصر ومحاولة الوقوف على التنوع والثراء الذى يتمتع به هذا الأدب في الوقت الحاضر والقاء الاضواء عليه ووضع أمام الدارسين والنقاد وتدارس كل ما يعوق رسالتهم الأدبية .. فهو ببساطة استجابة للحركة الأدبية المنتشرة في سائر أقاليم مصر التى تتجسد في كتابات « الماستر » التى لم تعد ظاهرة أدبية بل هى واقع حقيقى لا تخلو منه أى محافظة الآن .. فهناك حركة أدبية جديدة .. وحساسية أدبية جديدة تعبر من نفسها على طول أقاليم مصر ..

بدأ المؤتمر بكلمات تقدم له أو ترحب به سواء من

انتهت أيام المؤتمر الاول الذى اجتمع فيه أكثر من ٢٠٠ اديب مصرى على ارض اقليمية .. وهو يعد نجاحا حقيقيا وباهرا ولو لم تنفذ منه واحدة من توصياته العديدة .. لا لأنه أتاح فرصة نادرة من اللقاء الحى بكل ما يمثل من تأثير فعال ومناقشة حرة لكل ما يشغلهم من مشاغل وهموم وآمال .. ولكن لأنه أيضا حسم النقاش نهائيا في ثلاث قضايا هامة كانت مبعث تساؤل وحيرة من الكثيرين عن عطاء الحركة الأدبية .. دور الثقافة الجماهيرية .. حقيقة الجامعات اقليمية اليوم .

وبداية نقول انه بحق كان المؤتمر الاول في تاريخ الحركة الأدبية الذى تبنى دعوة لقاء يجمع أدباء مصر .. رغم أنه سبقته محاولات ماضية مثل المؤتمر الذى عقد في عام ١٩٦٩ بمدينة الزقازيق في محافظة الشرقية .. لأن هذا المؤتمر الآخر كان يقتصر فقط على الأدباء الشبان .. وكانت له ظروف خاصة ولاهداف أيضا

فتركز دور النشر في القاهرة والاسكندرية فقط وأوجد ولم يخل الأمر في هذا الاجتماع الذي استمر ثلاث ساعات كاملة من توبيخ للادباء أنفسهم من د . أحمد درويش بسبب ضياع اللغة العربية على السننهم واهانتها في مؤتمر يضم الفئة الوحيدة التي أدواتها هي اللغة ، وحرفتها الكلمة .. وأنه إذا كنا أحيانا نخلق العنصر للآخرين ممن لا يتعاملون مع اللغة بمثل هذه الحساسية ولا بهذا الارتباط فما هو عذرا هؤلاء الأدباء في ضعف لغتهم وهي صنعتهم .

وانتهى الاجتماع بتكوين اللجان وهي لجنة الشعر ومقررها د. أنس داود ولجنة القصة ومقررها الأديب عبد العال الحامصى . والاستاذة سميرة غالب للجنة النشر والمجلات الأدبية والاستاذ جلال عابدين للجنة الجامعات الإقليمية ولجنة نوادى الأدب الناقد محمد السيد عيد والناقد نبيل بدران للجنة المسرح ولجنة الدراسات الأدبية للدكتور طه وادى والشاعر فؤاد حجاج للجنة الأدب الشعبى .

ثم بدأت كل لجنة على حدة مع أعضائها ومقررها في مناقشة ورقة العمل الخاصة بها ومناقشة مشاكلها وكافة نواحي القصور التي تحول دون أداء رسالتها مع الخروج بالتوصيات والقرارات التي يرون أنها تساهم في حل هذه المشاكل .

ولأنه كان من المتعذر تماما أن نتابع مناقشة كل لجنة من هذه اللجان الثماني التي بدأت معا وانتهت معا في وقت

واحد .. خاصة أن إدارة المؤتمر لم تحاول أن توزع علينا محاضر بطبيعة المناقشات التي دارت داخل كل لجنة وكان هذا ضمن بعض الأشياء الصغيرة التي تؤخذ على هذا المؤتمر .. فإن محاولة نقل صورة صريحة لروعة هذه المناقشات وخصوصيتها يتعذر علينا .. إلا أننا سنحاول أن نعرض لطبيعة بعض هذه المشاكل ، ففى لجنة النشر والمجلات الأدبية ناقشت سميرة غالب وبقية الأعضاء كيفية رفع المعاناة الكبرى عن أدباء الأقاليم في النشر وطرق توصيل أنبهم دون قهر أو انحناء وتوسل ، وذلك من خلال أجهزة الإعلام المختلفة من برامج أدبية وثقافية في الإذاعة والتلفزيون ومن صفحات أدبية بالجراند والمجلات اليومية والاسبوعية .. وكذلك من خلال تدعيم بعض المجلات الأدبية مثل الثقافة الجديدة التي تصدرها الثقافة الجماهيرية ومجلة القصة التي يصدرها نادى القصة بالقاهرة بالتعاون مع هيئة الكتاب على أن تفتح أبوابها وصفحاتها ببديلين أمام الأدباء في تلك النشرات والكتابات التي تسمى « بالماستر » والتي تمثل قمة المعاناة التي يعيشها الأدباء في الأقاليم نتيجة عدم قدرتهم على توصيل كلماتهم وإبداعاتهم للجمهور .. إلى حد اقتطاعهم من قوت يومهم مهما ضلّ لينثروا على حسابهم عصارة أيامهم من الورق والتصوير والتوزيع .. الأمر الذي وصل ببعض النقاد والفكرين إلى أن ينظروا لهذه

المطبوعات على أنها خيم ادانة للحركة الأدبية .

وتبلغ المأساة مع كتابات الماستر للمقمة عندما يكشف بعضهم كيف أنه في الوقت الذي لا يجد فيه الأديب أمام شللية النشر وعجز الدولة بأجهزتها المخلفة والمتعددة عن حل هذه المشكلة وقصر الصفحات الأدبية والمجلات على عدد من الاسماء المعينة ولأسباب خاصة .. إلا مثل هذه المطبوعات الهزيلة السيئة من ناحية الشكل والإخراج والإمكانات في محاولة مستهينة ويائسة لكسر حصار النشر والخروج على سطح الساحة نجد أن اتحاد الكتاب لا يعترف بمثل هذه المطبوعات وسيلة للانضمام اليه ولا بأدبيها عضوا فيه .. فهو ينظر إليها بترفع دون أية محاولة لعلاج المشكلة أو تقييمها .

وتشعبت موضوعات المناقشة إلى أسئلة عن لماذا لم يتم تمثيل الاسكندرية في المؤتمر تمثيلا رسميا واقتصر الأمر على دعوة الشاعر عبد العليم القباني والقاص رجب سعد السيد .. وأسئلة أخرى عن الحالة الثقافية في بورسعيد وعن مستوى بيوت ثقافة ونوادى الأدب في المحافظات والقرى .. وضعف ميزانيتها وسلبية ادارتها .

وطالب الأديب محمد مستجاب بالحرص على تطبيق ما تخرج به عن هذا المؤتمر من توصيات وأن تكون بحق موضع تنفيذ حتى لا تقيم مؤتمرات ونفضها دون أية نتائج وأن نطلع أولا على توصيات مؤتمر الزقازيق لنعرف

اهمية وقيمة مثل هذه المؤتمرات وهل تحقق الغرض من اقامتها ..وعنده حق فبقراءة نصوص محاضر مؤتمر عام ٦٩ نكتشف ان مشاكل الحركة الادبية لم تنفجر .. ربما تفاقمت أكثر وتعمقت أكثر ولكن نفس جوهر المشكلة ونفس الخطوط العريضة فيها من قلة المجالات المتخصصة والاركان الادبية في الصحف الى تركيز وسائل النشر في العاصمة الى مشكلة الرقابة على النشر ظلت كما هي لم تنفجر .. والتوصيات هي نفس التوصيات التي سيخرج بها مؤتمرنا هذا .. وانه لم ينفذ منها على كثرتها سوى اثنتين فقط هما التوصية بإنشاء اتحاد عام للادباء .. ثم التوسع في انشاء الاذاعات الاقليمية .

وفي لجنة نوادى الادب كان تركيز محمد السيد عيد مع بقية الاعضاء على مديري هذه النوادى وضرورة تغييرهم بعد فترة خاصة ان بعض هذه النوادى لم يتغير مديرها منذ عشرات السنين .. كما انهم مجرد موظفين لا يمتون بصلة لهنة الادب وطبيعته .. مع التاكيد على فتح ابواب هذه النوادى لكافة ادباء الاقاليم والقرى من جميع الاتجاهات دون محاولة تقسيمهم وكللك دون ممارسة اى ضغوط او ارهاب عليهم .

اصدار سجل سنوى ثقافى لادباء الاقاليم حتى تتمكن الحركة النقدية والاعلامية من متابعة ابداعاتهم وتقويمهم .. افراج شعر العامية ضمن الجوائز التي ترصدها الدولة للإبداع

الفنى .. تشكيل مجلس ادارات نوادى الادب بالانتخاب الحر المباشر بين اعضاء الجمعية العمومية .. رفض محاولة تفتيت جهاز الثقافة الجماهيرية وتحويله الى وحدات متفرقة تابعة للحكم المحلى مع ضرورة الحفاظ على مركزية الجهاز ضمانا لوحدة التخطيط .. وغيرها من التوصيات التي تنادى باقامة مهرجانات للشعر والقصة ولقاءات دورية وانشاء مجلات للشعر والقصة حتى بلغت التوصيات سبعا وعشرين واحدة .

وتمثلت قيمة هذا المؤتمر بعيدا عن توصياته في هاتين الامستين اللتين اقيمنا للشعر بنوعية الفصحى والعامى ، والتي كانت فرصة للاستماع والتعرف على اصوات ادبية متنوعة وكثيرة .. رغم ان امسية شعر الفصحى التي ادارها د. انس داود وجاءت بعض فقراتها دون اختبار او تنقيح . ولكن هذا لم يمنع من الاستماع الى اصوات شعرية جيدة ومتميزة كالشعراء محمد الشهاوى من كفر الشيخ وعبد الرحمن السبع من المنصورة ومصطفى بيومى من المنيا .. وعزة بدر من دمياط . اما الصوت الشعرى الفريد للشباب احمد محمد ابراهيم من اسيوط فقد كان هو حسنة الامسية والذي كان بحق مفاجاة شعرية، خاصة ان هذه هي المرة الاولى التي يشارك فيها الشاعر الحاصل على ليسانس اصول الدين ويعمل واعظا باسيوط في مؤتمرات ادبية خارجها والتي يتعرف عليه ادباء آخرون ..

اما الامسية العامة فقد كانت ناجحة وموفقة في كل اختياراتها وفقراتها وفي كل من قال فيها من الشاعر الاسوانى حجاج الباي وسير الفيل وجمال بخيت وعبد المقصود فـرج وابراهيم البانى وعبد السدايم الشاذلى ويسرى اعزب وزين العرب .. وايضا من الشاعر البورسعيدى الشاب محمد عبد القادر الذى اثار قصيدته الجيدة المعنى والفكرة والبناء والصياغة كوامن العساظنة المصرية والوطنية واجرت دموع عشرات من المستمعين الذين لم يفلحوا في اخفاء تائثرهم وانفعالهم بها وبمقرآها .. وكذلك كانت في هذه الامسية مفاجاة ايضا مذهلة .. تمثلت في هذه القصيدة الطويلة الرائعة التي القاها الشاعر سهر عبد الباقي متغنيا فيها بالمشوقة الابدية لنا جميعا مصر .. راصدا ببراعة شديدة لكل مناحى شئوننا اليومية الصغيرة والكبيرة من خلال تيمات شعبية وفلكلورية نابغة من احشاء الحارة المصرية الفاطمية ذاتية في عشق مذاب في العروق من أيام الجد الفرعوني الاكبر .

وقبل ان ندخل لجنة الادب الشعبى لتتعرف على طبيعة مشاكلها تنفق اولا مع صلاح الراوى المدرس المساعد بأداب القاهرة على أنه قد حدث بالفعل خلط كثير بين مفهومى شعر العامية والادب الشعبى حتى تضمهما لجنة واحدة . وتعرضت هذه اللجنة مع مقررها الشاعر نؤاد حجاج بصراحة شديدة للموقف الغريب والمتعنت الذى اصبحت تتخذة اجهزة الاعلام

والثقافة منذ سنوات من الشعر العامي .. وكيف ان هذا الموقف عكس ما كان يحدث في الستينيات من تقدير لشعر ولشعراء العامية .. وكيف خلت الآن جوائز الشعر والادب اليوم من جوائز للعامية .. ومحاولة كشف هذه النظرة المترفعة له وتلك الدعوة المشبوهة في الخوف على الفصحى لغة القرآن .

وإذا كنا قد سبق ان قلنا ان هذا المؤتمر قد حقق نجاحا كبيرا حتى في حالة تعذر تنفيذ توصياته المتعددة .. فليس معنى هذا التقليل من قيمة هذه التوصيات خاصة ان بعضها يعد بحق مفاجاة المؤتمر كله مثل هذه التوصية الأخيرة التي اوصت بانه امام الجرائم التي ترتكبها اسرائيل في الاراضي المحتلة وفي لبنان وامام عدم التزامها بالمواثيق الدولية فالمؤتمر يوصى بعدم التعامل اللقائي مع اسرائيل في كل صوره حتى يتم الجلاء عن الاراضي العربية وعودة الحق المشروع لشعب فلسطين .. كذلك اوصى المؤتمر بضرورة كفالة حرية التعبير ورفع كل القيود والضغوط التي تحول دون حرية الاديب المطلقة في التعبير

عن فكرة وايصاله بشتى الوسائل .. ومن توصياته الاخرى ضم ادباء مصر في الاقاليم الى اتحاد الكتاب بغض النظر عن وسائلهم في النشر الادبي سواء اكان الماستر ام غيره مادام ابداعهم يمثل قيمة حقيقية في حركة الادب العربي .. دعم وزارة الثقافة واجهزة الحكم المحلي واجهزة الاعلام والشباب للمجلات الادبية المطبوعة في الاقاليم لتمكينها من مواصلة رسالتها وحمايتها من التوقف ..

ومع ذلك يبقى هناك المزيد الذي لم نقله خاصة عن هذه الامسيات الادبية غير الرسمية كانت تمتد حتى الساعة الثالثة والرابعة من صباح اليوم التالي ويضيق بها مكان التجمع داخل قاعات الاجتماع في الاماكن الخاصة بالاقامة .. حيث يتبارى فيها الشعراء والادباء والنقاد على قراءة اعمالهم والتعليق عليها لا في شعر الفصحى والعامية فقط .. بل ايضا قراءة القصة القصيرة والمتوسطة الطول .. وكان من ابرز المشتركين فيها الدائميين الاديب نؤاد حجازي ود. احمد عثمان

واحمد الحوتى والادبية ابتهاج سالم والشاعرة هاتم الفضالى والادباء احمد الشيخ وفيل عبد الحميد وعبد الوهاب الاسوانى ومحمد الراوى وحلمى سالم ومحت الجيار وصالح الراوى واديب المنيا الخضرى عبد الحميد .. وتم فيها اكتشاف ادباء وشعراء سيكون المستقبل بلا جدال لهم لما يتمتعون به من ثقافة وموهبة وتفرد مثل الشاعر الشاب منير فوزى من ابناء المنيا الذى استقبل الادباء قاصداه بفرحة واندھاش طاغين حتى ان الاديب عبد الصال الحماصى صاح : « والله ان لم نخرج من المؤتمر الا باكتشاف هذا الشاعر فهذا يكفينا » .. وكذلك قصيدة الشاعر ثسادى صلاح الذى حازت اشعاره المعية العذبة الكثير من الاعجاب والانبهار .. ومن اسوان توقف الكثيرون اعترافا بموهبة الاديب الشاب يوسف البهجورى الذى جاءت قصصه خير اجابة على طبيعة ارض مصر الولادة المعطاءة التى لا ولن ينضب الابداع والعبقرية من ينبوعها الدفاق ابدا .

اعتماد عبد العزيز



# حشد من الكتاب العرب يلتقون في مهرجان الإنديع العربي الأول بالقاهرة

✽ برنامج المهرجان :

تضمن برنامج المهرجان في اليوم الأول ، الى جانب مراسم الافتتاح التقليدية ، بعض العروض لفرقة رضا للفنون الشعبية والمسرح المتجول وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية ..

ولكن اليوم التالي ، الذي تضمن سفر أعضاء الوفود الى مدينة الاسكندرية لحضور أمسية شعرية تقام هناك ، كشف عن قضية هامة ينبغي اثارها .. فان اقامة مثل هذا المهرجان ، لا ينبغي ان يكون عملا رسميا يعبر عن وجهة النظر الرسمية وحدها . والمفترض ان الجانب الرسمي يتمثل في استضافة المهرجان وتوفير المناخ والظروف المناسبة لانعقاده في جو من الحرية لتحقيق أهدافه . على ان ما حدث كان مختلفا تماما ، اذ ان اللجنة المعنية لاختيار الشعراء المصريين الذين سيشاركون زملاهم من الشعراء العرب في الامسيات اللتين عقبتا في الإسكندرية - ٢٥ مارس « آذار » والقاهرة ٢٨ مارس ( آذار ) .. هذه اللجنة اختارت شعراء لا يمكن القول

اذا تم الاعداد له وتنظيمه بما يحقق أهدافه .

شاركت في المهرجان وفود من مختلف الاقطار العربية ، كما دعيت الجوقة الاندلسية ( المغرب ) ، وفرقة الحكواتي اللبنانية وكلاهما لم تتمكن من الحضور .

✽ غياب البعض ..

واذا كان بعض الكتاب والادباء لم يتمكن من الحضور لاسباب مختلفة ، فان البعض الآخر رفض الحضور لاسباب سياسية . ولقد أصدر كل من الشعارين ادونيس ومحمد نبيس والروائي الطاهر وطار بيانا اثناء انعقاد المؤتمر الرابع عشر للكتاب والادباء العرب في الجزائر الشهر الماضي ، تضمن هذا البيان موقفهم من حضور هذا المؤتمر بالرغم من أن الشاعر محمد نبيس حضر مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة قبل حوالي عامين .

كما شاركت في هذا المهرجان وفود من أمريكا واسبانيا وفرنسا ، من خلال الأبحاث التي قدموها للندوة العلمية .

في الفترة من ٢٤ الى ٣٠ مارس ( آذار ) ، شهدت القاهرة حشدا ثقافيا ضخما ، بانعقاد « مهرجان القاهرة الأول للابداع العربي » .

ولا شك أن استعادة مصر لهويتها العربية هي ضرورة حتمية ، وهي ضرورة يجب السعى نحو تحقيقها . كما أن من أفضل السبل لهذا التحقيق ، ان يتم من خلال الكتاب والادباء العرب ، الذين يجسدون بنائهم الفكري والموجداني أعمق معاني الوحدة والتقدم ، في وقت تتعرض فيه امتنا لآخطار متعددة وعنيفة ..

ولعل هذه التظاهرة الثقافية ، هي الثانية ، بعد انعقاد مهرجان حافظ وشوقي في القاهرة أيضا قبل عامين .

✽ فرصة للحوار الخلاق :

والواقع أن اقامة مثل هذه المؤتمرات ، ومختلف الأشكال التي تسعى للجمع بين مفكرى وكتاب وادباء عربية ، كما توفر لهم فرصة الاحتكاك وتبادل الرأي والحوار الخلاق ، بل ان مجرد لقاء هؤلاء الادباء .. عمل يستحق التحية ،

أنهم يمثلون الشعراء المصريين، فضلا عن رداءة النماذج التي القوها ، والتي تعيد الى الأذهان اشعار المناسبات الفجة والهزيلة ..

ولقد كان واضحة اصرار هذه اللجنة على استبعاد كل الأصوات الجيدة للشعراء المجدد . كما كان غريبا بالفعل أن لا يتضمن برنامج الأمسيات أى من الشعراء الجدد ، والذين أصبحوا الآن حقيقة لا يمكن تجاهلها .

ولهذا السبب تحولت امسية الاسكندرية ، الى فصل فكاهى هزيل من الشعر الرديء ، لكتاب تجاوزهم التاريخ منذ عشرات السنين ، ولا يمثلون الشعر العربى فى مصر ، كما لا تميز أعمالهم الا بالركاكة والهزال .

أما اليومين التاليين ٢٦ ، ٢٧ مارس ( آذار ) فلقصد تضمينا عروضاً مسرحية وفنية ..

#### \* الندوة العلمية :

وعلى مدى يومى ٢٨ ، ٢٩ مارس ( آذار ) عقدت الندوة العلمية ببنى جامعة الدول العربية تحت عنوان « الحداثة ومشكلاتها فى الادب واللفه » . ويمكن القول أن الندوة العلمية هى الحدث الثقافى الوحيد الذى كان عملاً مفيداً ، وفرصة حقيقية لتأكيد أهداف هذا المهرجان : أى الحوار الخلاق وتبادل الراى حول احدى القضايا الأساسية المطروحة على الادب العربى .

شارك فى الندوة كتاب ومفكرين من مختلف الاقطار

العربية . فمن المغرب محمد برادة ومحمد عابد الجابرى ومن تونس محمد الهادى الطرابلسى وتوفيق بكار ومن لبنان خالد سعيد ومن العراق فريال جبورى فزول وعبد الرحمن مجيد الربيعى .. وغيرهم كثيرون ..

ومن المستشرقين « شارل فيال » من فرنسا ومارتينيت مونتات من اسبانيا .. ومن امريكا بير كاكيا ويورسلاف ستيفتشى .. وغيرهم ..

ان الفاء نظرة سريعة على الأبحاث التى قدمت للندوة ، يشر الى الاهمية الحقيقية لاختيار الحداثة كموضوع أساسى . فلقد قدم محمد برادة ( المغرب ) بحثاً حول « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » . كما قدمت فريال جبورى فزول ( العراق ) بحثها حول « فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر » . وعبد الرحمن مجيد الربيعى ( العراق ) تناول « مشكلات الحداثة ومظاهرها فى الأجناس الأدبية » . أما نبيلة إبراهيم فقد تناولت فى بحثها مسقويات اللعبة للغة فى النص الروائى . وآنور عبد الملك دار بحثه حول الإبداع والمشروع الحضارى . وصبرى حافظ الحداثة والتجسيد المتكافئ للرؤية الروائية .

ومن فرنسا قدم شارل فيال بحثاً حول « حداثة التفكير وحداثة الكتابة » . ومن امريكا بير كاكيا تناول فى بحثه تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر . أما صالح جواد الطعمه من امريكا أيضاً فكان بحثه عن

« الشعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة » ، ويورسلاف ستيفتشى كتب حول مظاهر الحداثة فى شعر احمد عبد المعطى حجازى . وآخر من اسبانيا مارتينيت مونتات : مقاربة أولى لقصيدة حيثة لعبد الوهاب البياتى ..

#### \* الحداثة فى الادب العربى ..

ويمكن الآن تبين أهمية هذه الأبحاث وجديتها .. كما يمكن تبين الجوانب الإيجابية لاختيار قضية الحداثة ، لتدور حولها الأبحاث متناولة مختلف جوانبها ، ومؤصلة لجذورها فى الادب العربى منذ النهضة الحديثة ، وصولاً لدراسة نماذج تطبيقية فى الشعر والرواية فى سبعينيات هذا القرن . فضلاً عن تنظر مشكلات الحداثة فى الادب العربى بوجه عام مثل البحث الذى قدمه آنور عبد الملك عن الإبداع والمشروع الحضارى وبحث محمد برادة عن « اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة » ..

كذلك فإن دعوة عدد من المستشرقين للمشاركة فى الندوة ، كانت أمراً إيجابياً حقاً . ولاشك أن تناول مشكلات الحداثة فى أدبنا العربى من وجهة نظر المستشرقين ، يثر الجدل وينفع نحو اكتشاف العديد من الجوانب التى تتناول علاقة الحداثة فى الادب العربى ، بالحداثة كما يفهمها وبراهها الفكر والادب الغربيين .

#### \* بيان لشعراء مصريين :

وفى مساء ٢٨ مارس (آذار) عقدت الأمسية الشعرية التى

شارك فيها العديد من الشعراء العرب . من العراق بلند الحيدري وعبد الرزاق عبد الواحد ومن البحرين قاسم حداد ومن الأردن كمال أبو ديب .. وغيرهم ..

ولقد تكرر في هذه الأمسية نفس ما حدث في أمسية الاسكندرية . فلقد اصرت اللجنة المعينة لاختيار النصوص الشعرية التي تلقى في المهرجان، على اختيار نصوص أخرى لا تنقل هزالا وركاكة عن النصوص التي لقيت في أمسية الاسكندرية .. ما نفع باغلب الحاضرين للخروج من القاعة بعد أن ألقى الشاعر أحمد عبد المعطي قصيدته ..

ولعل البيان الذي تم توزيعه في هذه الأمسية ، والموقع من ثمانى أسر تحرير لثمانى مجلات غير دورية .. لعل هذا البيان أن يكشف عن هذا التناقض البالغ الذى وقعت فيه الأجهزة المنظمة للمهرجان .

فالبيان بعد أن يرحب بالكتاب العرب المشاركين في المهرجان

.. يشتر موقف هذه الأجهزة الرسمية من حصار وتجاهل الكتاب المصريين الجدد ، بالرغم من أن الندوة العلمية اتخذت عنوانا لها « مشكلات الحديثة في الأدب العربى » . ولكن الأمر الأكثر إثارة للتساؤل هو تجاهل عدد من الشعراء الذين قدمت أبحاث حول أعمالهم في الندوة ، في نفس الوقت الذى تبرز فيه هذه الأجهزة بشعراء تجاوزهم الواقع الشعرى منذ زمن طويل .

ولقد تنبه الى هذا الشاعر أحمد عبد المعطي حجازى الذى أهدى قصيدته في هذه الأمسية الى الشاعر محمد عفيفى مطر وإلى شعراء السبعينات ، مما أوضح للقائمين على تنظيم هذا المهرجان أن التجاهل المقصود والحصار المتعمد لم يمر دون أن يلتفت اليه ضيوف المهرجان .

وبالرغم من ذلك ، فإن استعادة مصر لهويتها العربية هدف عزيز ، وتحقيقه ضرورة حتمية .. ومن هذه الزاوية

فلقد حقق المؤتمر جانبا من أهدافه ، وعلى وجه الخصوص ما أثارته الندوة العلمية من قضايا ومشكلات تتعلق بالأدب العربى .

وأخيرا .. فلقد تمكن الشعراء الجدد من تنظيم أمسيتين شعريتين في ٣٠ ، ٣١ مارس ( آذار ) ، بمشاركة الشعراء العرب الذين حضروا المؤتمر ، في مواجهة الحصار والتجاهل والاستدارة عن الظواهر وجماعات شعرية متحققة بالفعل . والحقيقة أن الأمسيتين نجحا تماما ، فمن ناحية حضر أغلب الشعراء العرب وتم تلبية الدعوة ، ومن ناحية أخرى فلقد حضر الأمسيتين جمهور كبير . مما وضع المشرفين على تنظيم المهرجان في موقف سيء .

وهى ليست معركة بين أجيال ، لكنها موقف من الشعر ومن هؤلاء الشعراء ذوى الرؤى الجديدة .

محمود الوردانى

# لهزيمة الفارس في كل من .. «سواق الاتوبيس المصري» .. و«المصنع اليوناني»

«سواق الاتوبيس» المصري و «المصنع» اليوناني فيلمان عن المأساة الفارس الأخير . ونحن حين نقرنها معا في سياق نقدي واحد ، فاننا لا نجهل انه ربما تقوم بينهما الكثير من الاختلافات والتميزات ، بعضها مما يتعلق بالمحتوى الفكرى والمفهوم الاجتماعى ، وبعضها الآخر يتصل بالاطار الفنى والجمالى للتعبير عن هذا المحتوى . ولكن تأتى محاولتنا للوصل بين الفيلمين كضرورة في سياق التاكيد على فكرة واحدة رئيسية يشترك العاملان في محاولة التصدى لها وابرازها بالعرض والتحليل ، بدرجة أو بأخرى ، ونعنى بها فكرة الفارس الأخير الذى يصمد طويلا دفاعا عن تلك القيمة الوحيدة الباقية حرصا عليها من أن تنهار ، قبل أن تفلح المأساة في توجيه الضربة القاضية الأخيرة ، وتفرض قيمتها الجديدة دون ابطاء .

ومنذ البدء كانت المأساة . والمأساة كما نعلمها هي ان توضع الشخصية الإنسانية في مواجهة تلك القوى تبدو غير منظورة أو مجردة ، مهما بنت غريبة عنا تماما وقدرية ، الا ان الامر المؤكد هو ان هذه القوى ليست أشياء أو ارادات . مغارقة لهذا العالم المشترك بين

مجموع الافراد الانسانيين . وانما هي المحصلة النهائية لمجموع الصراعات والتناقضات - الجزئية المفردة او الكلية الموضوعية - بين أبناء الأسرة البشرية وبعضهم ، هذا من جهة ، وبينهم وبين جملة القوانين والمؤثرات والظواهر الطبيعية ، من جهة ثانية . وتظل هذه المحصلة الموضوعية تأخذ في التعالى والتجرد حتى تنتج في النهاية جملة من المؤثرات - المنظورة او غير المنظورة ، الموجبة او السالبة - التى تلعب دورا حاسما في تسيير وتوجيه حركة أفراد المجتمع الانسانى عموما ، او لحركة الافراد كل على حدة . هذه المؤثرات هي ما نستطيع ان نطلق عليه - بشئ من الهميم - عبارة ( الظرف الانسانى ) . ولكن كيف يستقبل الفارس الأخير هذه المأساة ؟

هذا ما نحاول الاجابة عليه من خلال قراءة كل من الفيلمين فكريا وجماليا قراءة متأنية ومثابرة . والمأساة في كل من (سواق الاتوبيس) و «المصنع» هي مأساة القيمة الحضارية التى اهدرت نتيجة لتلك التحولات الجذرية في البنيان الاقتصادى والاجتماعى وجهاز القيم الحضارى داخل المجتمعين المصرى واليونانى ، وداخل

نفوس ابنائهما قبالا ويروى الفيلمان نفس الرحلة المستحيلة - التى يقوم بها الفارس الاخير في هذين المجتمعين الذين شهدا تحولا حضاريا خطيرا على مستوى البنية المادية وما تبعه من خلخلة وتراجع كل نظام القيم الاجتماعية والاخلاقية الراسخ منذ قرون واجيال - ودراما سقوطها فريسة للهجوم الجديد وهنا تبرز فروسية حسن سائق الاتوبيس المصرى ، وجورج بابيروس صاحب المصنع اليونانى ، كمحاولة بطولية اخيرة للتصدي - اكثر مما هي امل - يفسحها اصحاب الفيلمين في مواجهة طوفان القيم الجديدة القائم بكل عنفه وجبروته كى يقتلع القيمة الاصلية من الاساس ليقيم قوانينه البديلة ، البشعة وغير الانسانية ، في الاقتصاد كما في الاخلاق على حد سواء . والمأساة هنا ، ان الفروسية لن تتجاوز في هذه الحالة حدود التمسك بالقيمة في انتظار غمد آخر ، وفى مواجهة غير متكافئة لغزوة شرسة تبشر بالانسليم المطلق او الموت الاخير .

في سيناريو محكم ، يمتلىء بالكثير من التفاصيل الدقيقة التى تشكل نسيج الحياة اليومية المصرية ، نتابع رحلة هذا الفارس الاخير على درب أزمنة ، وايضا على طريق

تفامى وعيه ، حيث نراه وهو يقنع في البداية بالرصد والتأمل مؤثرا لسلامة ، غارقا في بحر الذات ، ونظل معه حتى نتعرف عليه في النهاية وقد انقلب مواجها وصداميا ، مخلفا وراءه حدود جلده الضيق المنكش ، خارجا الى العالم الواسع حيث يحتاج الجميع اليه ، وينتظرون الخلاص الذي يأتى على يديه . حقا لقد فات الكثير من الوقت الثمين وضاع في التردد والانتظار ، ولكن يبقى هناك دائما الامل الذى يأتينا به في تعويض ما فاتنا ، في صنع يوم آخر لنا ، وتشكيل معالم حياة نشأتنا اليها ، وصياغة قيم مختلفة أكثر انسانية وأصالة . وإذا كانت تلك الغزوة الشرسة - التى اخترقنا من الداخل ، والتى استفاد منها من كان مستعدا للتفريط منذ البداية - قد كسبت الجولة الاولى ، فان الضرر الحائقة الذى يسببها حسن في نهاية الفيلم لكل نشال - مهما اختلفت صورهم وتباينت أقدارهم واحجامهم - لتؤكد ان اياما اخرى سوف تاتى لتبطل فيها موازين القوى في شر صالح هؤلاء اللين فرطوا منذ البداية وغنموا واستراحوا ، بعد ان مروا على جثث ضحاياهم اللين دافعوا حتى الرق الأخير ضد من يحاولون رفع أعلامهم التنسنة هذه عالية وأبدية .

وربما كان من المفيد الاعتراف بان ما قد كان لم يكن شرا كله، وكأنها كان ضروريا ان تتعرض ورشة الاب للبيع في المزاد حتى ينبرى أزواج البنات جميعا - الذين يجسدون صورا متعددة

وواقعية تماما لحدوث الانقراض على جثث الواهين - للمزايدة عليها ، كل من أجل صالحه الخاص ، الفردى والانانى ، دونما اعتبار لادنى قيمة اخلاقية او دينية ، وحتى يستيقظ النائمون من سباتهم الذى دام طويلا على تلك الحقيقة القاسية الوحشية ، وحتى تتاح لنا فرصة طيبة - مهما كانت مريرة - لكي نعيد فرز الواقع المصرى من جديد ، والاسرة المصرية من جديد ، ليظهر لنا الفث - الذى احترف التلون والاختباء والطعن الفادر الجبان من الخلف - واضحا فلا يسهل خداعنا ابدا .

ويقف فارسنا الآخر وحيدا يصارع ضد هذه النخالة الفاسدة ، معانقا قدره البطولى، باذلا وجوده الخاص رخيصا على طريق تأديه الدين الآخر الواجب تجاه اهله وقيمه ، هنا في الداخل ، بعد ان نفع الثمن غالبا من قبل على جبهات القتال في حرب أكتوبر وبصدق تراجيدى رهيب لتكشف كل الحصون المتهاوية المستقرة ، لتسقط جميعها من تلقاء نفسها واحدا بعد آخر . حتى الزوجة التى سبق لها وان قالت كلمتها ذات يوم كفارسة اصيلة ، لا تلبث ان تقع فريسة لتلك القيمة الجديدة المهاجمة ، مخيرة زوجها بين قيمته الاصلية التى يقبض عليها بيده وقلبه كالجهرة ، وبين استمرارها الى جواره ورغم الالم لا يتردد فارسنا في الاحتراق ببطلته حتى النهاية. ولا يبقى معه سوى صخب السلاع الخالدة . وينسج الفيلم العلاقة التى تربط بين هؤلاء اللين

يدفعون الثمن مرتين ، وابدأ بحساسية شديدة ، بل وبشاعرية ، ليؤكد على وجود القيمة وصمودها الدائم مهما استبحيت ، فلن تلبث لتجلى معبرة عن نفسها في لحظات بعينها ، عبر قانونها الخاص ، وليس علينا سوى تكريس ايماننا بها وترسيخه داخل نفوسنا وعقولنا وقلوبنا معا . ورغم موت الاب الذى يدين العصر الذى اسلمنا الى البشر الذين باعونا ، فان المحصلة النهائية للصراع تتمخض عن وعى جديد يبرز ليؤكد على ضرورة الصمود والمواجهة في الصراع الدائر ، دافعا الفارس القديم الى نبذ تأمله الصامت الحزين ، وسكونه بعيدا ، ليحل محلها ايمان جديد قادر على الفعل والحركة الهادئة نحو امادة صياغة قوانين العالم من جديد لتصبح أكثر انسانية ورحمة وقدرة على صون البشر واحلامهم الصغيرة. وكانت اللطمات المتتالية الغاضبة من الفارس الى صدر كل نشال ميلادا جديدا .

اما فارس « المصنع » اليونانى فينتهى نهاية مناقضة تماما حيث يقع فريسة للتسليم اليائس الحزين . وعلى الرغم من ذلك فان هذا التسليم لم يكن خطوة نحو الوراء ، بل الى الامام مثل قرينه المصرى ولكن مع الفارق الذى سيأتى توضيحه . فحين يضطر بأبيروس الى التنازل عن حلمه في اعادة بناء المدبغة التى أسسها أبوه من قبله بعد ان يرفض الجميع معاونته ، وبعد ان يمتنع البنك من اعطائه السلفة

اللازمة ، نراه يذهب في النهاية ليلقى نظرة حزينة على المصنع الحديث — الذى جاءت به التحولات التى جرت في بنية الاقتصاد اليونانى ، والتى استبطلت خط الانتاج المنزلى الصغير بالانتاج الصناعى الكبير — ويطلب من ولده ان يدرج اسمه بدوره في قوائم العاملين الجسد . ويرضخ بابيروس في النهاية لكافة الضغوط التى ظل صامدا قبالتها طويلا من اسرة تدفعه الى نبذ هذا الحلم ( المتهالك ) ، وينك يرفض ان يدينه ، بل ومستهلك أصبح قائما بما يقدمه له الانتاج الحديث من جلود صناعية ، ويبيع الفارس حلمه لذلك التاجر الجديد كى يحيل الارض والتاريخ الى « سوبر ماركت » حديث يعبر تماما عن طبيعة المرحلة التى يمر بها المجتمع والافراد ، ليس على صعيد الاقتصاد فحسب ، وانما ايضا على صعيد القيمة الحضارية .

واذا كان المخرج تاسوس باساراس ينتهى الى تلك الرؤية المنقبضة والمتشائمة تماما ، والحقيقة على أية حال ، فانه ليس المسئول عنها . وليس هناك من يقدر على لوم رجل احب ان يقول لنا كل الحقيقة ، مهما اذى لك تفاؤلنا القانع المسترخى ، مهما جرح أحلامنا الوردية . بل لو انه تنازل لحظة عن تلك الحقيقة وحاول ان يجعل لنا هذا الواقع القبيح بغير سند من شروط موضوعية للتفاؤل ، لكان من الضروري الحكم عليه بالزيف ، او على اقل تقدير بالرومانسية الفكرية . ويسقوط هذا الفارس الاخر

فريسة للقيم الجديدة في الانتاج والاخلاق ، اصبحنا بالكامل في مواجهة واقع جديد ، يفرض شروطه ويملأ قوانينه علينا ، ولا يتبقى لنا — على الاقل مرحليا — غير القبول ، الى ان ياتى ذلك اليوم الذى نستطيع فيه ان نشيع التغيير في هذه الشروط الموضوعية التراجيدية بما يتواءم مع تلك القيمة الحضارية الغالية التى التى ندافع عنها كل هذا الدفاع ، ونحرص عليها كل هذا الحرص . اما قبل ان نضع هذا اليوم فلا نملك سوى التسليم — الموقت — الحزين مع بابيروس .

ياتى التباين — الشكلى — في موقف الفارسين الاخر متوائما تماما مع حقيقة الصراع الذى يخوضه كل منهما داخل مجتمعه — ويختلف المجتمعان على أية حال في طبيعة المرحلة التاريخية وشكل التطور ، فكان من الضروري الا تتماثل ابعاد الازمة التى يواجهها كل من الفارسين على حدة . فاذا كان سائق الاتوبيس المصرى قد حدد بالحدس السياسى النافذ عملة المأساة وجوهرها في واقع الاستغلال الطبقي المتخذ اكثر الاشكال انتهازية كنتيجة لصعود نجم الطفيلية والانفصاحية في العقد الاخر ، فان الخطوة الايجابية الطبيعية التالية كانت لابد وان تتمثل في ضرورة الايمان بالمجابهة والتصدى وتبنى أكثر المواقف صدامية من هذه الشرائح الاجتماعية التى لا يمثل وجودها أية ضرورة اجتماعية ، ولا تستند الى اساس مادى — حضارى راسخ ولا محيد عنه . فاذا نظرنا الى بابيروس

اليونانى نظرة موضوعية لادركنا ان الحالة بالنسبة له تختلف على نحو جلى . فالتطور الذى لحق ببنية الاقتصاد اليونانى والذى نقله خطوة على طريق التصنيع الحديث — وهو التطور الذى كان بابيروس رمز ضحاياه — يستند الى اساس مادى واجتماعى راسخ وغير معادى لحركة التاريخ . ومن هنا فان النضال ضد هذا الواقع الجديد لا يعنى بالضرورة رفض هذا التطور التكني ومعاداة هذا النمط الحديث من الانتاج ، وانما ينسحب فقط على رفض القيم الجديدة ، غير الانسانية التى تاتى بها هذه النقلة الحضارية ، وبالطبع فان هذا يختلف كثيرا عن رفض الثقلة الحضارية ذاتها . ومن هنا فان تسليم بابيروس الاخر قد يعد هزيمة واحباطا . ولكن ينبغي علينا الالتفات الى انه من قلب الظلام واليأس لابد وان نتمسك طريقنا نحو أمل جديد في واقع آخر اكثر انسانية ، يكرس التقدم المعرفى والتقى من أجل خدمة وتعميق القيمة الايجابية الاصلية ، لا في الاتجاه المغاير لهذه القيمة .

واذا انقلنا بالحديث عن التعبير السينمائى في كل من العملين ، فانا نستطيع ان نحكم منذ البداية بان المشاهد سوف يوقف طويلا امام مقدره المخرجين ماطف الطيب وتاسوس باساراس ، كى يعبر في النهاية عن اعجابه العميق بنضج الفكر والتعبير ليهما دون اثنى فصل . ويعيننا هنا ان نقرر منذ البداية ان جماليات اى عمل فنى لا تنفصل ابدا عن افكاره .

أو لنقل بالآخرى أن جمالياته لابد وأن تكون هي نفسها أفكاره حين يتم التعبير . عنها عبر اللغة الخاصة لهذا العمل الفني ، وهي هنا الصوت والصورة السينمائيين بإمكانياتهما غير المحدودة .

وإذا كنا لا نستطيع أن نؤكد على الأفكار وحدها — ومهما كانت درجة عمقها أو ضرورتها — كعامل وحيد لانجاح العمل الفني ، بل لابد من عامل آخر لا يقل أهمية وهو التعبير الجمالي عن هذه الأفكار . . فأننا نستطيع أن نؤكد من جهة مقابلة أن هذا التعبير لن يبلغ أوج اكتماله وتأثيره إلا عندما يتواءم تماما مع هذه الأفكار ، ويلتحم بالموضوع ، وحتى ينصهر كل من الفكرى والجمالى فى بوتقة واحدة ، فلا يعود من الممكن الفصل بينهما ، ولا يصبح بالإمكان أرجاع علة نجاح العمل الفنى لآى منهما على حدة . وهنا يحق علينا القول بنجاح الفيلمين معا فى تحقيق هذه المعادلة الفنية الضرورية ، سينمائيا . ولعل هذا يرجع الى وضوح الرؤية لدى القائمين على تحقيق الفيلمين فكريا ، والى امتلاكهما لآنواتهم الفنية امتلاكاً مقتدرا ، الأمر الذى هيا لهم لفتهم السينمائية الخاصة المتميزة موضوعا وشكلا .

جاء الفيلمان شديدا بالبساطة والواقعية ، ليس بهما أى رموز تستصعب على تحليل وفهم المتفرج العادى ، ولكن هل يعنى لك أنهما تخليا عن العمق والتركيب ؟ . . ويحق علينا الاعتراف بأن هذه البساطة

لم تكن أبدا مخلة ، بل كانت تلك البساطة المذهلة وهذه الواقعية التى زادت العاملين عمقا على عمق .

جاء سيناريو الفيلم المصرى الذى أعده بشر الديك قويا محكما رغم امتلائه بالتفاصيل الصغيرة الكثيرة ، ورغم كثرة عدد الشخصيات المشاركة فى الصراع الدائر ، والتى تجسج السيناريو فى توظيف كل منها فى الصراع توظيفا دراميا موضوعيا ومؤثرا ، وكانت الأحداث الدقيقة الكثيرة لا تشكل أى عبء فكرى أو نفسى على المشاهد بسبب من بساطتها وواقعيته وصلتها اليومية الصميمية به .

وهنا يختلف الفيلم اليونانى قليلا حين قلص عدد الشخصيات فى الصراع الى أدنى حد ممكن ، مكتفيا بالشخصيات الرئيسية فى الدراما ، كذلك لم تكن الأحداث بالكثرة والتدفق والسيولة التى رايناها فى الفيلم المصرى ، وإن جاء السيناريو اليونانى — الذى كتبه بأساراس أيضا — معادلا فى الأحكام والتماسك للسيناريو المصرى ، متفوقا عليه فى التركيز الشديد . ونلاحظ هنا بصفة خاصة تأكيد السيناريو فى كل من العاملين على أدق التفاصيل التى تربط الشخصية المحورية فى الصراع بالشخصيات الأكثر قربا وحميمية منه . ففى الفيلم المصرى أفصح السيناريو مساحة متسعة للبحث فى طبيعة الارتباط بين البطل وزوجته ، وتطور هذه الرابطة وصولا الى الذروة

ثم الانفصال . وفى الفيلم اليونانى ظهر حرص السيناريو على تصوير علاقة صاحب المديفة بأهل بيته ، فرايناوه وهو ينهر زوجته ويمنعها عن العمل لدى القر باجر حرصا على كرامته ، كما راينا سخط الزوجة وتبرمها ، وايضا طاعتها . كما تعرفنا على حلم الابنة الساذج اللامبالى فى أن تكون نجمة سينمائية ومآذا كان موقف بايروس من هذا الحلم المراهق ، ومن ابنته نفسها . وهو موقف ذو طابع شرقى حميم .

وكان المخرجان شاعرين بالكاميرا . وقد برزت شاعرية وحساسية المخرجين معا بنجاحهما فى تصوير عدد من المشاهد التى لا يستطيع المتفرج أن ينساها سريعا . ففى الفيلم المصرى على نحو خاص كانت المشاهد التى تصور حركة خروج السيارات من الجراجات فى الصباح الباكر مع صوت القرآن من الراديو ، وجنود الجيش يصعدون الى السيارة وهم يرتعشون من لسعة البرد الشتوية فى قبش القجر ويتبادلون التحية مع السائق والحصل الشاب . كذلك ذلك المشهد الرائع الرقيق الحزين حيث وقف رفائق السلاح والخندق القدامى على سنفج الهرم يتذكرون كل ما كان بينهم ومضى فى زحمة الايام الجديدة ، وكانهم يشهدون تاريخ مصر وحضارتها على أنهم قد دفعوا الثمن أولا ، وهامهم يدفعونه من جديد ودائما . وقد تعمدت شاعرية عاطف الطيب وحساسيته



في تصوير تلك العلاقة الجميلة بين السائق والمحصل ضيف — لعب الدور بحساسية فائقة الشاب حمدي الوزير — والتي قام بصياغتها برقة شديدة وإنسانية مرهفة تؤكد على وحدة المصر التي تربط بين الاثنين ، وتجلي هذا المفهوم بشكل واضح في توضيح المحصل الشاب بالمبلغ الذي كان قد أدخره لمدة سنوات لمشروع زواجه وقدمه راضيا كمسلفة لصديقه السائق كي يساعده في محتته . أما في الفيلم اليوناني فقد جاءت المشاهد كلوحات رائعة مبدعة رغم وطأة الأحداث ونقلها، بل وكابوسيتها أحيانا .

وسوف تلفت الموسيقى التصويرية انتباهنا في كل من الفيلمين بدورها في أحداث

الناتج الدرامي المطلوب . ففي الفيلم المصري كانت الموسيقى عبارة عن توزيع لمسدد من التنيات الشهيرة في بعض أعمال الفنان الخالد سيد درويش ، وكأنها جاءت لتؤكد على أصالة هذا الفارس الأخير ، ونقائه حتى الرمق الأخير عن كل ما يتعلق بمراته الوطن العظيم في الأخلاق والفن والحضارة على وجه العموم . وفي الفيلم اليوناني سوف تتلكر سريعا ثيودراكس وأنت تستمع الى الألحان اليونانية البسيطة ذات الإيقاع المتدفق السريع ، الذي يعبر بكل تأكيد عن روح اليونان المتوثبة أبدا . وتبقى ملحوظة أخيرة سريعة وهي المتعلقة بذلك الاقتدار وتلك البراعة التي أدار بها المخرجان ممثلتهما في الفيلمين ، ليخرجا من هؤلاء الفنانين أعين ما لديهم من طاقات

تعبيرية كاملة وغير مستغلة . وبرز في هذا المسند بشكل خاص نور الشريف في الفيلم المصري السندي أدى دوره بحساسية وتفهم وحب يدفع الى الإعجاب والإشادة حقا ، وكان فوزه بجائزة الممثل الأول عن هذا الدور في مهرجان نيودلهي للعام الماضي خير تكريم لجهوده هذه . كذلك سوف يبهرك أداء فاسيليس كولوفوس في دور بايبروس في الفيلم اليوناني ، ذلك الأداء الهادئ والبسيط والمقنع الذي يتسلل الى النفس مباشرة دون ضجيج أو افتعال متشنج .

في « سواق الاتوبيس » و « المصنع » نجد أنفسنا — وبكل المقاييس — أمام فيلمين على مستوى راقى ومتميز موضوعا وشكلا .

حسني حسن

## الظاهرة الأدبية والمهمية في رسالة الغفران

هل تنطبق مقاييس الدراما على بعض الأدب العربي القديم أم لا ؟ .

في محاولة علمية جادة للإجابة على هذا السؤال قام الباحث أبو الحسن سلام بدراسة « رسالة الغفران » لأبي العلاء المعري ، باعتبارها من معالم التراث العربي ، لقد حاول الباحث في دراسته - التي نال عنها درجة الماجستير في الأدب والنقد من قسم اللغة العربية - بكلية آداب جامعة الاسكندرية - الحكم على بناء العمل المسرحي في رسالة الغفران او ما يعرف بالكنيك المسرحي واستجلاء العناصر الدرامية في هذا العمل الهام .

✽ عناصر الإبداع في رسالة الغفران :-

والفكرة في رسالة الغفران دينية - ميتافيزيقية - تستلهم أمل البشرية المجدد من عصر الى عصر وهي تلك الرحلة القصصورية للعالم الآخر « الماوراء » ، وهي الفكرة التي تناولتها الشرائع الواحدية والوثنية وتناولتها الاداب منذ

القدم ، وقدم كان المعري مسبقا من غيره في هذه الفكرة فلقد كتب عنها هوميروس في « الالياذة والادوييسا » ، واريستوفان في مسرحية « الضفادع » وافلاطون في « فيدون » وغيرهم قبل المعري ، ويعدده تناولها دانتي في « الكوميديا الالهية » وملتن في « الفردوس المفقود » وبريخت في مسرحية « المحاكمة لوكوللوس »

وقد تطلع المعري كغيره من الادباء الى ما بعد الموت استشفافا للمجهول ، وتعويضا عن حرمان طويل عاناه لاسباب ذاتية خاصة به وموضوعية خاصة بمجتمعه .

وتأتي قيمة الفكرة في رسالة الغفران نابعة من زوايا تناولها المبتكر والمتغير في تشويق ، حيث أضحت مرافقه لاسلوب الموازنة بين الشعراء والادباء « فقد جعل المعري الأدب متعة فردوسية واختار ان يكون عالمه .. عالم آخر للادباء يتحاورون ويتناقشون ويعقدون المجالس الأدبية الحافلة ، كما اختار أن تغنى القيان شعرا ، وأن ترقص الراقصات على أبيات من الشعر ، بل جعل الشعر

غالبا وسيلة الى الغفران» (١) وقد تناول الباحث في الباب الاول من رسالته ذات الابواب الثلاثة « عناصر الإبداع في رسالة الغفران » حيث استخلص بداية أن الفكرة في رسالة الغفران - وهي ( الحساب - ثوابا او عقابا ) قد تفرعت عنها أفكار عدة وأن الإبداع لا يكون في الاساليب وحدها ولكنه يكون أيضا في تفرغ الأفكار من فكرة ( أم ) وربطها جميعا بعقدة او حبكة بحيث يكون بين الفكرة الأم والأفكار الفرعية جدلا يؤكد وحدتها مجتمعة وتناقضها منفصلة ، وأن المعري في تصويره لفكرة الحياة الأخرى انبأ نحا الى إبراز الصورة التي يرتجيبها لنفسه وللآخرين أمثاله ممن نالهم الحرمان في حياتهم ، ومن شعروا بالفقد ، ولما كان من المستحيل البرهنة على الخلود في العالم الآخر برهنة تجريبية لذلك لجأ المعري للاقتناع بفكرته الميتافيزيقية الى الخيال والتخيل الشديد وعناصر الإيهام التي تمزج المتناهي باللامتناهي وتخرق الحال بمخال مختلف .

وهكذا نجد ان الفكرة متعلقة بمعتقد ديني عند البشر بساى صنف وجنس وعمر ، وهى قد نتجت عند المعرى مثلما نتجت عند كل البشر ، وعقدت في وجدانه مثلما عقدت في وجدانات البشر عبر الاجيال نتاجا لممارسة موضوعية للتأمل فيما وراء الموت منذ فجر التاريخ وتواصلت بالاديان ، وهى بذلك تكتسب العمومية والخصوصية في آن .. وهذا يضى عليها طابعا دراميا .

\* الدوافع الذاتية والموضوعية للابداع عند المعرى : —

كان المعرى مدركا لحجم تناقضه مع مجتمعه ، تناقض الذات مع العام .. تناقض المطاوب مع الموجود ، وذلك حين حدد شروط مجتمعه العامة ( تقييد الحريات ) ، وشروطه الخاصة — الذاتية — ( رفض هذا التقييد ) ، ومناهضته لهذا التقييد بادوات الاديب والفنان وأهمها المجاز ، وهو بذلك يخرج من الخصوصية الى العمومية حيث يحدد شروط كل ذات في مجتمعه بل في كل المجتمعات والعصور ، وتناقضها مع مجتمعا مما جعلها تتسلح بالمجاز أسلوبا خشية الذبحة الصدامية بين الذات والمجتمع .. ولذلك نجده يتكر بالمجاز صنوف التوصيل للتأليب والتحريض بالمباشرة أحيانا حين يهاجم رجال الدين والسياسة والقادة وبعض المفكرين والمذهبين ، وبالتورية والابهام أحيانا حين يهاجم معتقد ضد العقل .

ان المعرى كان سمة من سمات التفكير الراقى لعصره

وعصور تالية عليه ، طالما كانت لها نفس ظروف وملابسات عصره من تسلط الحاكم وتدخل الغير في شؤون الفرد والاعتداء على حريته في الحياة والتفكير والاعتقاد وهو بذلك أقرب الى طبيعة التفكير الدرامى .

وقد كان المعرى صاحب دعوة للسلام مع الطير والحيوان والانسان فلم يكن يرى تجزئة في العدل ، او حق الحياة في أمن وسلام .. ولقد اوجد التناقض بين طلبه هذا وبين ما هو في مجتمعه صراعا .. صرفه المعرى في كتاباته مرة ، وكتبه عدة مرات في عزلته ، في حين أن مجتمعه عبر عن صراعه مع هذا الخارج على قبوله في مهاجمته ورمية بالالحاد والزندقة .

ولذا كانت العزلة عند المعرى لظروف خاصة جدا متعلقة بامنه المعتقد وكانت عزله وسيلة لتحقيق الامن الذاتى ونباتيته ايضا نابعة من دموته لعدم تجزئه العدل والامن ولتحقيقها للطير والحيوان مما ألب عليه ارباب المجتمع الاقطاعى انذاك لما ستصيب دعوة المعرى سوقهم من كساد ، فلا يوجد سبب نظرى لعزلته ومثلا تتسبه بمبدأ الهنود البراهمة وانما لاعتقاد رسخ في وجدانه ، ولاشك ان مثل هذا التفكير انما هو اخلق بالتفكير الدرامى .

ويحل الباحث ايضا فكر المعرى المناهض لفكر الصفة في مجتمعه ، فقد أدرك المعرى كمفكر فاعل ان قيمة الفكر في نشره ولما كان فكره منشورا

سيوفر بمصالح الصفة المسيطرة اقتصاديا ، تناقض مع مجتمعه وتناقض مع رقابته الاجتماعية ومع الرقابة الجمعية .. ( رقابة الموروث ) — الحلال والحرام — ورقابة مجتمعه على اصدار الذات الفاعلة الراغبة في التغيير والمحرضة عليه ، ان هذه التناقضات الثانوية بين ذاته ومجتمعه ، حين رفض لبسح الطيور او الحيوانات او اكلهما او منتجاتها ودعا غيره الى ذلك ، وبين وجدان امته الجمعى الذى تمثل قول الشرع في ذلك ( مسألة ما احل وما حرم ) .. ادى هذا الى نقل ما بداخله الى نص الغفران فصور الصراع بين الشخصيات والمعتقدات بين الموروث المقدس والمكتسب المتغير وفقا لتغير الحاجات والنوازع والمجتمعات ، وهذه مسألة انسانية عامة وهو ما يضى عليها سمة درامية .

وينتهى الباحث عند مناقشة لهذه النقطة بان المعرى كذات فاقدة اصدرت تعويضا ادبيا هدفه تمثل الكمال وطلبه عند مجتمعه في حين ان دوافع مجتمعه حاكمة فاسدة مما ترتب عليه لجونه الى حدود الاديب والتراجع عن المصلح الاجتماعى وترك المباشرة واستخدم الخيال والتخييل وبالمعنى في هذا ، وقد تخطى بذلك حدود الذاتية الى حدود الانسانية وهذه طبيعة التفكير الدرامى .

\* العناصر الدرامية في رسالة الغفران : —

أفرد الباحث الباب الثانى من رسالته لتفنيده العناصر الدرامية الاساسية التى يشتمل عليها

النص هيئ حيث بحث أولا في طبيعة الحدث ( الفصل ) المجسد والمتنامي في الحيز المكاني والزمني ، وكذلك عن الطبيعة الملحمية للفعل المروى عن طريق الرواية السردية التي تولاهما مؤلف النص نفسه كراو ، أو بطله المحروى ( ابن القارح ) أحيانا ، وبين من خلال ذلك وحدة الحدث والحبكة التي تربط أحداث «المعالم الأخرى» برسالة الغفران .

وقد استنتج من خلال تحليله أن مجموعة الأحداث في رسالة الغفران فيها اعتماد أساسي على عناصر ملحمية درامية وذلك لعدم ترابطها ترابطا سببيا معقولا ولا محتبل الوقوع في واقعنا المعاش ، وهذا ما يجعل بين المتلقى وبين الحدث فاصلا أو مسافة فيما يعرف بالتباعد أو التغريب مما يوقفه موقف المندهنى . ولأن الحدث في رسالة الغفران - جزئيا - محاكاة لفعل كامل ، وهذا ما يجعله دراميا ، أو فعل غير كامل وهذا ما يجعله ملحميا .. حيث ينتهى الحدث أحيانا نهاية فجائية غير متوقعة من قبل المتلقى .

كما أن الأحداث تعتمد على عناصر الفعل الدرامي كاملة .. أزمة - انفراجة الذروة مع توتر وتشويق ، والحبكة متحققة في كل حدث على حدة ، وطبيعتها من طبيعة القصة في الحدث الفرعى ولكنها واهية في النص ككل ، لأن الأحداث تأخذ شكل القص وإعادة التجسيد وما اشتملت عليه من شخصيات وأماكن عديدة وأزمنة متباعدة

قربت في الحدث وهي طبيعة ملحمية ، وكما تحققت الحبكة تحققت أيضا وحدتى الزمان والمكان في الحدث الرئيسى - المعالم الأخرى - وكذلك في الأحداث الفرعية .

أما العنصر الثانى فهو ( الشخصيات ) فإذا كانت هناك أحداث ، فمن الطبيعي أن يكون وراءها محدث فاعل والفاعل لا شك له حالات قبل فعله ، إذ أنه لابد وأن يتصور ما يريد ، ولما يريد وكيف يريد وهذا ما أحدث تداخلا بين القصور والفعل وخاصة عند التعرض للشخصيتين الأساسيتين في النص ( ابن القارح - الراوى « المعرى نفسه » ) فالتصور ما ينفك يتحول الى فعل ، ثم ما يلبث هكذا طويلا ، بل يرجع الى أصله كتصور . أى فعل داخلى نتيجة صراعية داخلية دائرة في نفس الشخصية ( ابن القارح ) حين يحكى الحدث أو بعضه ، و « المعرى » يروى الحدث أو بعضه بالسرد - تقديم أو تعليق حين يتممّر التجسيد .

فكان التصور هو حكاية الماضى أو المستقبل ، في حين أن الفعل هو الحاضر بعينه مجسدا أمانا أو مكررا تجسيده والشخصيتين الرئيسيتين ( الراوى ) : وهى شخصية متصورة حدودها التصور تمهيدا أو تعليقا ، نقدا أو تفسير ، استحسانا أو استهجانا .

أما شخصية ( ابن القارح ) : فهى شخصية فاعلة بغيرها ، إذ دأبت على تحريك الصراع غير أن مشاركتها فيه محدودة ...

أما هى شخصية قانعة بتحريك غيرها الى الفعل ، وربما كان ذلك ايعادا من المؤلف بانها شخصية لا خبرة لها بمعنى أنه صورها هكذا مع استيفاء ابعادها الثلاثة ( الاجتماعية - النفسية - الجسمية ) . ( وابن القارح ) قد رسم هنا حر الإرادة ولكن اختباره قد سبق بالنص الدينى عليه بنبوء ووحيا مكتوبا في القرآن والاحاديث ، فلقد اختار الجنة ودخلها بعد كفاح لي اثبات توبته وسعى خلف طلب الشفاعة وود الى رضوان والزيانية باصطناع النظم فيها يوهم نفسه بأنه شعر . وهذا يمكن اختياره وارادته ، ولكنه حين يأتى الجنة فإنه يلقى فيها ما سبق ونبتت به الآيات والاحاديث النبوية ، يجدها على نفس الأوصاف القرآنية .

أما الشخصيات الفرعية فهى شخصيات فاعلة مستحضرة من الماضى بالسرد ( تصورا ) أو بإعادة تجسيدها ( فعلا ) وللشخصيات المجسدة ابعادها الثلاثة ، ولها لغتها الملائمة تماما لطبيعتها الثلاثية ( اجتماعيا جسمية ، نفسيا ) ... والشخصيات جميعها تؤكد نفسها - هنا - في وسط اجتماعى حتى وإن كان وسطا ميتافيزيقية ، إلا أنها محكومة بعلاقات بشرية وطبيعية بشرية اجتماعية تامة ، وقد جعل المعرى شخصيات النساء منقلبات عن حيات أو أوز أو لمار متساقطة من اشجار الجنة وجعل وظائفهن الامتع بالفناء والعزف والرقص والجنس ،

وقصر كمالا منهن على ( ابن القارح ) .. وهذا مخالف لرأى المعرى في كل مؤلفاته الاخرى .

والنقطة الثالثة التى يناقشها الباحث فى العناصر الدرامية هى المكان والزمان وقد بحثهما على أساس أنهما ميثاقيزقيان فالمكان ( العالم الاخرى ) من مظهر وجنة ونار ، والزمان هو ( القيامة ) وما يلى البعث من زمن محدّد تمهيدا لتقرير مصير الميت بعد بعثه حيا .

وقد انقسم الزمن فى رسالة الغفران الى ثلاثة اقسام :

١ - الزمن الذى لقضيه بعثة الاموات ليقيموا فى المحشر (الموقف) انتظارا لدخول الجنة او النار ، وهو محدود بمعنى ان له طولا محددا ( بداية ونهاية ) .

٢ - الزمن فى الجنة وهو وان كان مطلقا - ابدى - له بداية ولكن قد نجد ازمنا جزئية فى الجنة والنار لها بدايات كما انها تنتهى جميعها بانتهاء الفعل ، حيث ان القول بوجود زمن يعنى القول بوجود فعل يعنى وجود حيز زمانى ومكانى ، ولكى نحدد طبيعة الزمن لابد ان نحدد بوضوح حركة الضوء والظلمة .

٣ - الزمن فى النار وينطبق عليه نفس ما قيل عن الزمن فى الجنة .

ويقول الباحث ان ابا العلاء قد حدد نوعين من الزمن .. ،

الزمن الضوئى للشمس ، ازمنا الضوئى للقمر ، وذلك فى حدود عالمنا الدنيوى وهو ايضا يحدد زمنا ثالثا يستغرقه الظلام وهو ابدى « ان النور محدث والازلى هو الزمان المظلم » .

واذا كان الزمان فى العالم الاخر ابدى - وهو قول الاديان - وهو ايضا قول المعرى ، كما انه حدد الانعزال والاحداث بحدود زمنية جزئية - لانه جعل الشخصيات ذات طبيعة بشرية حياته واقعية ، لذلك وجدنا الزمان عنده مرصودا فى شاهد الجنة والنار وهو الزمن الذى يستغرقه الحدث - بداية ونهاية - وهو مطابق لمفهوم ارسطو للزمن ومناقض له فى ان ( زمان الحدث : يوم وليلة ) وهو مفهوم ارسطو ، وزمان آخر اضافة المعرى وهو ازلى مقسم لجزلى وكلى .

اما ( المكان ) فى رسالة الغفران فقد كانت حدوده بينية ميثاقيزقية بشكل عام ، وينقسم الى صراط ( معبر للجنة او النار ) ومحشر وجنة ونار ، وقد قسم المعرى الجنة الى اقسام او درجات كما جاء فى النص الدينى تماما فهناك الفردوس والجنة الروضة والانهار وهناك جهنم والنار وسقر الهاوية والقارعة ...

على ان المكان جاء واضح المناظر محددا للمحقات التشكيلية المتطورة من الكتلة وتناسبها وتوزيع الضوء والظل والظلام بما يلائم التأثير المطلوب من المنظر .

والنقطة الرابعة والاخيرة التى يسوقها الباحث للتحليل هى الصراع بين الوجدان الفردى والجمعى فى رسالة الغفران وقد نتج هذا الصراع من التصادم بين المكتسب والموروث وقد تمكن المعرى من تجسيد ذلك بما اطلع عليه من اعتقادات العرب القديمة التى لم يقتلعها الاسلام تماما من تربة ( الميثولوجيا ) العربية ، وما كان ممكنا ان يقتلعها والا ظلت هناك اعتقادات فيها من الايهام والتخيل الفائق الكثير ، الى جانب ان كثيرا من الاعتقادات التى نثرها الاسلام او كتبها فى صدور بعض من الامم التى غزاها من فارس او روم او شام جعلته يفتقد لنظرية واحدة يجتمع اليها المسلمون فى ارجاء امبراطورية الضخمة ، وذلك لتعدد التناسخ والمذاهب وتضاربها جميعا مما تسبب فى تفريق كلمة المسلمين ، ربما كان ذلك ما شغل ابو العلاء فاماد تجسيد بعض المعتقدات والافكار التى لا يقبلها العقل حتى يعاد النظر فيها على المستوى الوجدانى الجمعى المستقبلى ، وقد عمد المعرى الى مواجهة معتقد بمعتقد طلبا لاختبار بعض المعتقدات القديمة او عرضها فى مشهد يهدف لتحليلها ونقدها ، « وكان المعرى يحتكم لاهواءه وميوله الابنية ليسلم بعض الارواح الى الجنة او النار شامتا فيهم او اسفا عليهم معريا فى كل حالة عن رفقة بهم او سخرية منهم او فبطته لهم طبقا لظروف كل موقف ورايه الشخصى فى ابطاله » (١)

وقد انتشر هذا اللون من الصراع بين فكرة وفكرة ، كما يقول ( موارى ) فى الملحة الادبية ، مثل ملحمة دانتي ( الكوميديا الالهية ) او ملحمة ملتن ( الفردوس المفقود ) .

✽ الظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى لرسالة الغفران :

اما الباب الثالث والاخير فيخصه الباحث لرصد وتحليل الظواهر الفنية فى دراما النص ذى الطبيعة الملحمية فمستوى الحوار وتياراته الضيقة المختلفة ، ومستوى السرد وطبيعته التهيدية للأحداث والمخفة لتاريخ الحدث والمعقة عليه بالنقد استحسانا لفعل او استهجانا له ... هذان المستويان يخلان تحت اطار اللغة الصائنة ( المنظومة ) الا ان هناك مستوى لغوى ثالث وهو الذى يتضمن التوجيهات والارشادات وهى لغة المنظورات ( اللغة المرئية ) « يلتفت اليه الشيخ هاشما مرتاحا ، فاذا هو شاب قد صار عشاء معروفا ، وانحاء ظهره قواما موصوفا » فهذه لغة وصفية ظاهرة تختص باخراج المشهد - ويرى الباحث ان هذا لا يعنى ان ابا العلاء قد اخرج مسرحية كما قالت الدكتورة عائشة البحراوى .. ، لان الاخراج علم قائم بذاته .

ويخلص الباحث عند بحثه للغة ومستويات الحوار فى النص الى :

- اللغة فى رسالة الغفران تنقسم الى صائنة منظومة وهى تنقسم بدورها مستويين

( الحوار ) وينقسم لخمسة عشر تيارا فنيا ، كما ان الحوار يتم على شكل مناجاة او ثنائية او جوقة ، وله طبيعة التصوير الذاتى اذ تقوم الشخصية بذاتها عن طريق كلامها بالتحدث عن ماضيها وحاضرها وتكشف عن مستقبلها أو أمانيتها أو تفعل بعضا من ذلك ، على حين يغطى التصوير غير الذاتى الآخر من أبعاد الشخصية أو الحدث المهمل فى حوار الشخصية الذاتى طبقا لحالتها النفسية وطبيعتها الاجتماعية وطبيعة ارتباطاتها وعلاقاتها . اما المستوى الثانى للغة المنظومة فهو ( السرد ) ولقد وظف فى رسالة الغفران بشكل مباشر عند الراوى ( أبى العلاء - نفسه كشخصية ) ، وأحيانا وظف بشكل غير مباشر ليلخص الجذور التاريخية للحدث القائم ، ويضفى عليه عمقا وبعدا يؤصله فى الحاضر ، ويسهم فى استشفاف نهايته المستقبلية ، أو عن ماذا سيسفر .

وقد كانت لأبى العلاء فى كل ذلك لغته الخاصة : اللفظ واختياره ، الكلمة واختيارها دون غيرها ، فيما هو أنسب فى الغالب للشخصية التى تمثلها ، ولا شك أن لعزله ذاته دورا فى هذا كما أن لمجتمعه دورا فى اختياراته اللغوية فان تدهور النظام الحاكم دينيا وسياسيا وخلفيا وسلوكيا واقتصاديا .. لكل ذلك أثر على طبيعة اللغة - لأن ذلك يتطلب تعبير مجازى بلغة خاصة ، هذا بالإضافة

الى طبيعة الموضوع اليتافيزيقية التى تقيد الكاتب بشكل التصوير واللغة .

والنقطة الثانية فى تحليل الباحث للظواهر الفنية فى الاتجاه الدرامى للنص هى ( طرق التصوير والتزييل ) ، ولأن رسالة الغفران تتناول موضوعا فنيا - ( الماوراء ) - ليس من واقعنا المادى ، لذلك لجأ المعرى الى طرق التزييل والتصوير الابهامية طلبا لتجسيد عالم الغيب الذى يقول عنه ابن رشد « هو معرفة وجود الموجود فى المستقبل أو لا وجوده » . ولما كان الماوراء غائبا يطلب البشر معرفة وجوده أولا ، الأمر الذى شغل المفكرين أنفسهم به طويلا منذ فجر الحضارة ولا يزال دون انتهاء والتمسه الناس فى الشرع حينما وفى الآداب أحيانا فيما راينا من أدب هوميروس وأرسطوفانيس والمعرى ودانتي وملتن وغيرهم ، لذلك فقد لجأت كل النصوص سواء المقدسة أو المؤلفة حين تعرضت لهذا الأمر الى تجسيد مالا يتجسد بالرواية أو بالقصة أو بالأحداث المتابعة بالتجار ( الملحة ) أو بالترابط ( المسرحية ) أو بالخبر أو بالشعر أو بأية وسيلة تعبيرية .. ، وصولا الى اقناع الآخرين بفكرة الخلود فى العالم الآخر ، وهذا الاقناع دعت اليه ضرورة الرد على المفكرين ، واستوجب الرد شهادت تجسدية ايهامية ، وهكذا تزايدت حركة الأفكار ، تزايدت حركة المواجهة الى

الاقناع بكل الوسائل التخيلية  
والتصويرية .

لهذا فان الحاجة للتجسيد  
في رسالة الغفران كانت  
حتمية ، فالدراما في رسالة  
الغفران املتتها طبيعة الموضوع  
( الضرورة الدرامية ) ، وقد  
استخدم المعري الابهام كعنصر  
للخداع مرة ، وكعنصر  
للتخيل الفائق تجميلاً أو  
تقبيحاً مرة أخرى في محاولة  
تجسيدية مبالغ فيها وذلك  
لاغراق المتلقى في الوهم تطهيراً  
له منه وذلك كله من خلال  
الامتاع .

وكذلك تطرق الباحث لدور  
الابهام في الاقناع بالصورة  
التجسيدية التي تبدأ مع بداية  
نظر المتلقى بالقراءة أو  
المشاهدة أو التصور الذهني  
لأوصاف الجنة والنار  
وشخصيهما وأحوال ناسهما ،  
ومع بداية اكتشاف ذلك المتلقى  
لصفات وأوصاف وملامح  
مختلفة للشعراء والأدباء  
واللغويين وأهل الفكر والطيور  
والاشجار والحيوانات في غير  
ما كانت عليه من واقع الناس  
المعاش .

وكذلك استخدم المعري  
عنصر التفریب أو التباعد  
والإبعاد في تصوير الأحداث  
تصويراً غير مألوف للمتلقى  
حتى يقف منها موقفاً حيادياً  
مندهشاً، فلا يقرأ ولا يرفضها  
دون أن يراجعها بعقله  
ويستشهد منطق الوعي عنده،  
وجاء ذلك ملائماً لتصوير طبيعة  
الموضوع المطروح حيث أن  
الجنة والنار غير مألوفتين  
للمتلقي ، لأنه لم يسبق له

أو لغيره دخول جنة أو نار  
وهذا مطابق لقول المعري :

لو جاء من أهل الثرى مخبر  
لسالت عن أهل الثرى وأرخت  
هل فاز بالجنة مما لها  
وهل لوى في النار « نوبخت »  
( منجم معروف )

قال المنجم والطبيب كلاهما  
لا تحشد الأجساد قلت اليكما

ان صح قولكما فلستبخاسر  
او صح قولى فالخسار عليكما

وهكذا كانت طبيعة التفریب  
عند المعري تعمل على كسر  
أو ابطال الابهام الذى يتولد  
عند المتلقى من جهله بطبيعة  
ما هو مقدم عليه ( من سوء  
مصر أو حسن مصر ) ،  
وتعريفه بما ينتظره من خير  
أو شر ، ونفع المتلقى الى  
اعمال العقل دون استشارة  
العاطفة حتى يقدر على اتخاذ  
موقف فكرى أو قرار بهلء  
اراداته الواعية . وفى تحليل  
طرق التخيل والتصوير عند  
المعري في رسالة الغفران  
عرض الباحث أيضاً لاستخدام  
المعري الرمز وكيف أن المعري  
استخدمه لخدمة الدراما  
المرحبة وليس كصورة مجازية  
يترجمها الذهن عند المتلقى بل  
كتجسيد ، وعرض الباحث  
أيضاً لأساليب المجاز وصنوف  
التورية والفرق بينها في النص  
الأدبي والنص الدرامى ، أشار  
الباحث لدور المعري في  
القصص وخاصة حين تقمص  
دور الراوية فأكسب بذلك  
شخصية الراوى طبيعتها  
الملحمية .

ويختتم الباحث بتحليله  
للعناصر الفنية في الاتجاه  
الدرامى في رسالة الغفران  
مشيراً الى ما ساعده على  
الوصول لنتائج دراسته ،  
وتوفر في النص وهى النقاط  
وهى النقاط الموجزة الآتية :

١ - وحدة الراوى ودوره  
في التمهيد والتعليق حياداً  
أو نقداً .

٢ - لغة السرد ووظيفتها  
ولغة الحوار ووظيفتها ( الأولى  
ككفة تصور مناسبة للسرد  
والثانية ككفة فعل مناسبة  
للحوار وطبيعة التجسيد  
الحاضرة ) .

٣ - الشبكة الواهية  
ودورها في تجميع أكبر قدر  
من الأحداث والشخصى التى  
تباعدت منطقياً في المكان  
والزمن، بل والوجود الحقيقى  
وملامتها للطبيعة الأسطورية  
والميتافيزيقية لهذه الرؤية  
الأخرى للمعري .

٤ - غاية الفعل وردوده  
في مثل هذه الأعمال الأدبية  
ذات الصفة الملحمية الدرامية  
المزدوجة .

٥ - استيفاء شخصية  
البطل المحورى محرك الصراع  
لجوانبها الاجتماعية والجسدية  
والنفسية ، وتبركز الأحداث  
حولها .

٦ - طبيعة الصراع الواثب  
في الغفران وتفرغ الأحداث  
من حدث رئيسى .

٧ - وحدة الموضوع بارتباط  
الأحداث الفرعية بفكرة  
ميتافيزيقية رئيسية .



✽ تآثر المعرى بالدراما  
الاغريقية :

وقد انتهى الباحث بعد هذه الرؤية العلمية المتكاملة التى قدمها الى ان رسالة الغفران نصا دراميا ملحيميا يحمل كل عناصر النص الدرامى المختلط للضرورة بعناصر ملحمية ، وهو صالح للعرض المسرحى الذى يعنى فى كل مكان وزمان حق القائمين على تنفيذ العرض باختيار فصول ومشاهد من النص المسرحى بحيث يظل مترابطا فى حالة حذف بعض المشاهد أو الاستغناء عنها مع اضافة عناصر العرض المسرحى المساعدة بها يتلائم مع العصر أو البيئة التى يتعرض لها

موضوع العرض ، وانتهى الباحث ايضا الى أن الادب العربى فيه من الظواهر الدرامية ما هو جدير بالدراسة وأنه يجب النظر فيه على اعتبار اشتماله أو عدم اشتماله على عناصر النص الدرامى . . وأن تلك العناصر الدرامية التى استخدمها المعرى فى رسالة الغفران قد استخدمها أيضا فى ( رسالة الملائكة ) و ( رسالة الصاهل والشاحج ) و ( رسالة الهناء ) وأنه من المحتمل تآثر المعرى فى كل ذلك بالنهج اليونانى حيث أن الادب الهومرى كان مترجما على أيامه ، فقد كان المعرى مثقفها فى اوزان الشعر اليونانى والفرق بينه وبين الشعر العربى ، ولما

كانت أنواع شعر اليونان ملحمة ودراما غنائية - فلا بد للمتفقه فى اوزانه أن يطلع على أنواعه ويميزها ، ولا يستبعد استلهاهم أسلوبها على سبيل التجريب ان لم يكن للضرورة الاسلوبية الملائمة لموضوعه ، ولما كان المسرح غير متلائم مع مجتمعه ، اللهم الا ( خيال الظل ) فلا يمنع أن يكتب بنفس النهج الدرامى كتابة تصلح للقراءة لا للمثيل - وهذا اللون معترف به ، كما أن تشابه المقدمة الدرامية فى رسالة الغفران بمقدمتى ( الالياذة والاولديسا ) لهوميروس يدفع الى القول بتأثر المعرى بالنهج الملحمى والدرامى اليونانى .

أشرف ثمرى

# نادى الأدب بحزب التجمع يناقش كتاب التجليات

أما إذا تصورنا أننا فنظر نظرة الصوفي ، وهى نظرة كلية ، لا تفرق أحيانا بين أصحاب الأديان المختلفة ، باعتبار أنهم جميعا يلجأون إلى رب واحد ، لأمكننا أن نتصور لماذا كان من الضروري أن يلجأ المؤلف إلى التجليات ، ليس إليها فقط ، بل إلى اللغة الصوفية وشعارات الصوفية على امتداد الرواية كلها . بطل الرواية يحاول أن يفهم ، أن يعى ، أن يرى الحاضر والمستقبل ، أن يعرف سر التنفّر ، لكنه يخشى فى الوقت نفسه ، أن الوضع محمى إلى أقصى حد ، إلى درجة أنه ما من أحد يستطيع الإجابة على الأسئلة ، أو على كل الأسئلة ، ولابد من الإشارة هنا إلى أن الغيطانى استخدم بمهارة عدة قصص من القرآن الكريم ، ومن تراث الصوفية ، من أهمها قصة الخضر عليه السلام ، تأتي أهمية اللجوء إلى هذه القصة أن الراوى تعرض له غوامض معينة ، ويدرك أنه لا يمكنه تفسير كل الأمور فيضع حاجزا بينه وبين قصة الخضر ، عندما صاحب موسى الخضر ، فإن أول

مضطرا لأن يرى صورة الماضى فى الحاضر وصورة الحاضر فى المستقبل ، نحن نجد أن الحسين عليه السلام يمكن أن يحارب مع عبد الناصر وعبد الناصر يمكن أن يحارب مع الحسين فى معركة ، والموساد الاسرائيلية يمكن أن تحارب فى كربلاء كذلك المخابرات المركزية الأمريكية ، الأشخاص تتغير ، تتبادل الأدوار مع بعضها البعض ، والأزمنة تتداخل . حيث الجزئيات فى النهاية هى كل موحد فى عالم الصوفية ، وعالم التجليات لا مجال فيه للجزئيات ، الكل موحد ، والحلول ممكن ، والإنسان يمكن أن يحصل فى الآخر ، وهذا حل لنا بشكل طيب جدا تبادل الشخصيات لمواقع بعضهم بعضا ، وليست التجليات فى هذه الرواية - ولعل هذا هو الإبداع - ليست مجرد إزالة الحاضر الزمنى وتبادل الأدوار ، بل هى محاولة لفهم العمق من كل شيء لأننا إذا وقفنا مثلا أمام تفاصيل عصر الحسين لنقارنه بعصر عبد الناصر لاستحالت المقارنة ،

... مساء الثلاثاء ١٤ فبراير الماضى ، أقام نادى الأدب بحزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ندوة لمناقشة آخر أعمال الروائى جمال الغيطانى « كتاب التجليات » ، حضر الندوة عدد كبير من المهتمين بالأدب ، وبالرواية العربية . وقد أعد الدكتور عبد المحسن طه بدر ، استاذ الادب العربى الحديث بجامعة القاهرة ، دراسة مطولة تناول فيها العمل بالتحليل والنقد ، بعد أن قدمت الشاعرة ملك عبد العزيز الدكتور عبد المحسن طه بدر ، والروائى جمال الغيطانى ، بدأ الدكتور عبد المحسن تحليله لكتاب التجليات ، قال :

.. لقد أزال الغيطانى حاجز الزمن ، فى التجليات لا فرق بين الماضى والحاضر والمستقبل ، نحن مواجهون بالأزمنة كلها وقد أصبحت متصلة ، حيث اختلط الزمن الماضى ( موقعة كربلاء ) . مع العصر الحاضر ، والمستقبل الآتى بعده ، ولأن فهم المؤلف كان أن يفهم وأن يعرف لذا كان

ما صنعه هو انه ركب سفينة فخرها . وهذا موقف لا يمكن تبريره ، ويبدو غير منطقي ، لم يطق موسى صبرا فسال ، وسال ، وسال ، وانتهى الامر الى انه لم يطق صبرا على هذه الالغاز فطلب تفسيرها وفارق الخضر ، اثر القصة في الرواية أن المؤلف اذا وقف عند تفسير موقف قد يستعصى على التفسير أو يعجز عن الوصف بكل تفاصيله فليده الجبر الكافي . ان هذا مما لا يطبق الانسان عليه صبرا ، أو انه لم يبلغ بعد المرتبة التي يمكنه معها أن يفهم مثل هذا التصرف .

\* \*

ثم قال الدكتور عبد المحسن طه بدر :

« ستجدون لغة الصوفية ، ومقاماتهم ، مستخدمة ببراعة ، ستجدون أن استخدام التراث ليس أمرا ظاهريا أو توظيفيا ، لقد أصبح التراث جزءا من من لحمه الرواية وسداها ، بحيث لا يمكن القول أن الفيطاني وظفه أو استخدمه ، بل انه اندمج فيه بشكل كامل ، وهكذا أصبح الرواية كبناء متمثلة على عدة مراحل ، المرحلة الاولى : مجموعة من تجليات الاسفار ، فيها نلتقى بميلاد والـد المؤلف ، وميلاد المؤلف نفسه ، وميلاد ابن المؤلف ، اشارة الى الماضي والحاضر والمستقبل ، نلتقى في نفس اللحظة بميلاد الحسين ، وميلاد عبد الناصر ، ثم نشهد طفولة وصبي ورجلة الحياة لكل أولئك ، وخاصة والد

المؤلف ، الذي قتل عمه امه بعد ان شكك في سلوكها ، لذلك انه كان يريد أن يرث عن الوالد أرضه ونخلاته ، بل حاول أن يقتل الولد نفسه مما اضطره الى العيش خائفا ومطاردا من هذا العم ، نشهد ميلاد الحسين وعلاقته بالرسول ( عليه الصلاة والسلام ) ايضا ، نشهد مقتل الامام على ، وفي نفس اللحظة ضياع نكري شهداء سيئاء ثم ظهور عبد الناصر في ميدان الدقي وقد غلبته الدهشة ، يتساءل عن العلم الاسرائيلي ، هل دخل الاسرائيليون القاهرة ؟ فيجاب ان لا .. ويعيد السؤال : هل هزموكم ؟ فيجاب ان لا .. ، ان كيف حدث ، ولماذا ؟ ، لا يقدر على تلقي اجابة .

تمضي الحكايات وتتداخل ، ومن خلال النظرة الكلية حاول أن يقيم حوارا بين موقف الحسين في كربلاء ، وموقف عبد الناصر ، من خلال موقفهما من المستضعفين ، ثم يعود عبد الناصر من جديد ليقوم معركة يقف خلالها الى جواره قلة قليلة من المخلصين على طول العصور ليحارب ، يتكون جيش عبد الناصر من شهيد قتل في سيناء ، ومازن أبو غزالة كممثل للفدائيين الفلسطينيين ، وابن اياس ومحمد عبيد وفران مجهول الاسم ، يواجههم على الطرف الآخر ، اصحاب السادات ، وجنود وخدام الاحتكارات الأجنبية . ورجال الموساد ، ومقاتلي قوة الانتشار السريع ، وسماسة ، وتجار آثار ، وجون فوستر دالاس ، والعزیز هنري ،

والكسندر هيج ، وتوازي هذه المعركة مع معركة كربلاء ، ويقتل اصحاب عبد الناصر فردا ، فردا ، قبل أن يقتل عبد الناصر نفسه ، ويتكالب عليه هؤلاء ويسلبونه حتى نعليه .

\* \*

قال الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ان اللجوء الى التجلي حل الكثير من الاشكالات الفنية ، كذلك وفقت الرواية في الانتقال بنا حتى هذه اللحظة الأخيرة ، غير أننا في النهاية ، وكعادة كل الاعمال الكبيرة ، فهي التي يمكن أن تنتج حوارا كبيرا ، لذا فلدينا مجموعة من المشاكل التي نريد أن نتحدث عنها .

كان سهلا على المؤلف ان يقيم موازنة بين موقف الحسين في كربلاء ، ومعركة عبد الناصر ، والسهولة هنا نسبية ، اذ ان الموازنة بين الموقعين احتاجت الى مهارة شديدة ، اما حكاية والد الراوى فقد كان من الصعب أن تظهر الموازنة معه ، الا اذا اخذناه كرمز للمستضعفين الذين كانوا في عصر الحسين وفي زمن عبد الناصر ، واذا اخذنا حكاية الوالد على هذه الصورة نقع في اشكال آخر ، فاحد اشكالات المؤلف الكبيرة ، انقراض الناس عن الحسين ، وعن عبد الناصر ، حتى أن تساؤلا من تساؤلات الرواية الكبيرة ، كيف تتحرك جماهير المستضعفين ضد مصلحتها ؟ بل كيف تتظاهر الجماهير في

مواقف ضد مصالحها ، كما حدث في مبادرة السادات ، واقع الامر ان والد المؤلف يأخذ أحيانا حجبا كبيرا في الرواية ، رغم أننا نجد صعوبة كبيرة جدا في موازنة حركته بحكايتي الرواية الأخريتين ، الحسين في كربلاء ، وعبد الناصر بعد عولته .

وإذا اخفنا الموقف الكلي كموقف صوفي لا يتأثر بالجزئيات وإنما يأخذ التوجه الكلي سنلاحظ أننا انتهينا من الرواية دون ان نعرف ، لماذا حدث ما حدث بعد عبد الناصر ؟ ، بعد الحسين ؟ لقد وجدنا تجسيدا وموازنة بارعة بين المعركتين وعرفنا التوجه الكلي ، وكان موقف التجلي جديرا بأن يعطينا وعيا بالموقف اروع من وعي الانسان العادي لأن النائم يرى - كما يقول المؤلف - ما لا يراه اليقظان .

الاشكالية الثانية والهامية أننا نخرج من الرواية ، أمام حكمة أخرى محيرة تحتاج الى تجلٍ آخر ، وهي أن قصة قهر المستضعفين مستظل مستمرة كما استمرت منذ أيام يزيد والحسين ، وكما استمرت بعد عصر عبد الناصر ، بل تكاد الرواية تشير الى أنه لا عزاء في هذا العالم .

الاشكالية الثالثة ، أننا نقف بتقدير كبير جدا أمام براعة استخدام اللغة الصوفية ، ومراتبهم ومقاماتهم ومراحلهم ، وهذا نابع من جهد شديد ، غير أننا نشعر في بعض المواقف ان استطرادا كبيرا يتصل بهذه النواحي ، تورطت فيه

الرواية ، هنا قدر من التكرار غير المبرر قليلا .

واختتم الدكتور عبد المحسن طه بدر عرضه النقدي قائلا :

هذه هي اهم الملاحظات التي يمكن ان يلاحظها الانسان على مثل هذا العمل الجاد حقا ، والرائع حقا ، وأتني لأسف اذ أتني أشعر أنني لم استطع اعطاء هذا العمل كل الحق الواجب على أرائه .

\* \*

بدأت المناقشة . وادارت الحوار الشاعرة ملك عبد العزيز .

قال الروائي ابراهيم عد المجيد ، أنه يظل انطباع عام عن هذه الرواية ، وهو أنه رغم صعوبتها الشديدة الا أنها سهلة التوصيل الى القارئ بصورة عامة . ان استخدام الروائي للعناصر الصوفية جعل من السهل عليه تناول جميع القضايا التاريخية مع القضايا المعاصرة ، في رأيي ان الموضوع الاساسي لهذه الرواية ، هو فكرة الخيانة العربية ، الخيانة موجودة منذ عصر الحسين ، غير أنني أوجه سسؤالا الى الدكتور عبد المحسن طه بدر ، ما هو الفرق بين تجربة الروائي في كتاب التجليات ، وتجربته في « الزينى بركات » .

اجاب الدكتور عبد المحسن طه بدر :

.. هناك أكثر من طريق للتصامل مع التاريخ

في عمل قننى ، هناك تصوير التاريخ مع النظر الى الحاضر ، والرواية التي اماننا تريد القول ان التاريخ يتكرر ولكن بالوان قريبة الى العصر ، ان الزمن ليس منفصلا بهذه الدرجة ، هناك معركة مستمرة في الماضي والحاضر وستظل مستمرة في المستقبل أيضا ، اذا رجعت الى الزينى بركات ستجدها مغلقة في اطار عصرها ومحصورة ، ولكنها في نفس الوقت تمتد لتشمل تجربة القهر . تجربة أجهزة المباحث والمخابرات في مختلف العصور .

وامامنا الآن رؤية أشمل ، وصل اليها المؤلف عن طريق التجلي ، لو وقف عند التفاصيل الصغيرة لما استطاع كتابة العمل ، ولو وقف عند اللحظات المشابهة لما استطاع أيضا ، اذن يجب ان يأخذ موقفا كلياً من العمل ، وما دام سيأخذ الموقف الكلي فيجب ان ينظر الى المسألة على ان الحاضر نتاج للماضي والمستقبل نتاج الحاضر ، فيجب ان يعطينا هذه الصورة كلها مرة واحدة ، والذي فرض اللغة هنا ان اللغة ليست منفصلة عن الموقف ، لم يكن الممكن الوصول الى هذه الرؤية الا من موقع التجلي ، لو قلب احدكم ما كنيه ابن عربي ، لوجد أن روح اللغة هي نفس اللغة التي نقرأها في التجليات ، بمعنى ان اللغة هنا متشابهة وموقفة بنفس الصورة للوصول الى نفس الهدف ، نحن نريد ان نصل الى قناعة ان رؤيتك للموضوع هي التي تحدد الرواية التي تقرأها وهي

التي تحدد أسلوب المعالجة ، واعتقد أن اللغة كانت عاملا مساعدا لكي تقبل العمل الفني .

وتسأل الدكتور سيد البحراوى ، حول لغة الفنان، أى التى تقوده أو تحدد له المضمون أو التجربة ؟ وقال أن الدكتور عبد المحسن سار عبر هذه المقولة بدءا من أن الرؤية التى يختارها المؤلف وصلت به إلى مجموعة من النتائج فى صياغة العمل الفنى، يمكن القول أن المؤلف انطلق من الكلى ولم يركز على الجزئى ، وأن المؤلف لم يقدم نوعا من القناعة برؤية شمولية للأشياء . هذه النتائج لو بدانها من النهاية سنعود إلى البداية مرة أخرى ، لأنه ليس فقط الرؤية هى التى فرضت على المؤلف اختيار مثل هذه العناصر التشكيلية فى صياغة الأحداث والشخصيات واللغة وإنما أيضا من أدوات التشكيل فى حد ذاتها ، وصلت أيضا إلى أنها تحدد أو تحكم رؤية المؤلف فجعلتها رؤية يمكن أن نقول رؤية صوفية . فهل يمكن القول بذلك ؟

وأجاب المؤلف جمال الغيطانى قائل أن اللغة الصوفية عنصر من عناصر العمل الأساسية ، وأنا اعتبر أن اللغة حالة مرتبطة بالعمل الفنى نفسه ، متغيرة من عمل إلى آخر ، ولا يوجد أسلوب ثابت ، ومن أكثر ما يثير استنكارى القول أن كاتبنا معين أسلوبه جيد ، ليس الأمر تراكيب وأكلاشيته معينة ، اللغة بالنسبة لى حالة ، ول هذا المجال ، لى

تجريقتين أساسيتين ، الزينى بركات ، والتجليات ، فى الأولى كانت نتيجة لرغبتى القوية فى إعطاء الإيهام القوى بالعصر ، بالإضافة إلى رغبتى فى تجديد أساليب السرد التقليدية ، ساعدنى العصر المملوكى والموضوع على اختيار لغة المؤرخين القدامى ، ثم محاولة تقمصها ، ثم محاولة الإيهام من خلالها ، على مستوى المفردات والتراكيب فلفتى ليست نفس اللغة القديمة ، لكننى حاولت الإيهام من خلالها ، أنى لا اعتبر الزينى بركات رواية تاريخية ، إنما حاولت من خلالها أن أحدى تجربة القهر فى أى زمن وتحت أى نظام ، على سبيل المثال فى الزينى بركات وسألت قهر لا تنتمى إلى العصر المملوكى ، بل إلى زماننا ، وإلى ما يمكن أن يستجد منها ، أنى انطلق من وحدة التجربة الإنسانية .

القهر واقع على مدى العصور ، وحاولت أن أدبته ، من هنا كانت اللغة جزءا من التجربة . نفس الكلام ينطبق على التجليات ، كان الزينى بركات نتاج لهزيمة ١٩٦٧ ، والهم العام عندى خاص ، لا فرق ، كانت الهزيمة نقطة الوصول لى ولجئى . كنا ننصوّر الواقع بشكل معين ثم فاجأنا بشكل آخر ، لم بدأت الهاوية .. ، بالنسبة لتجليات فقد انطلقت من موقف آخر هو وفاة أبى ، من هنا أنا طرف فى الرواية ، وكل الوقائع فى التجليات حقيقة ، كانت وفاته مصدر الم نفسى

خارج بالنسبة لى ، فلم يساعدنى الزمن فى رد جزء مما قدمه لى ، وكان وعيى بعد فوات الأوان ، وهذا ما نجده فى كثير من التجارب التاريخية الضخمة ، من هنا احتل الروالط مساحة كبيرة فى الرواية ، أنه نقطة الانطلاق ، ورحيله أساس رحلتى إلى الديوان الذى يمد لى المساعدة لاسترجاع الماضى ، لقد تأملت حياته طويلا ، ومعاناته ، من سينكر هذا الإنسان البسيط ؟ كذلك محنة الحسين المستمرة حتى الآن ، والنوم عليه بعد فوات الأوان ، وقروب عبد الناصر وتجربته التى مشناها وعشنا الانقلاب عليها ، بل انقلاب كل القيم . من هنا كانت الحيرة ، والتساؤلات ، ومن هنا كانت المعاناة ، والتجربة بما فيها تجربة اللغة .

وتحدث الروالى إبراهيم عبد المجيد ، قال أن الباحث للرواية هو وفاة الوالد فعلا ، لذا تبدو كنوع من السيرة الذاتية ، وأن كانت التجربة الصوفية أعطتها أبعادا عديدة ، والجهد اللغوى مهم جدا ، خاصة تراوج اللغة القديمة بلغة معاصرة ، مثال تلك الصفحات المكتوبة فى الأدب العربى الصميدى إلى مصر ، فى رأى أنها من أعظم الصفحات المكتوبة فى الأدب العربى قاطبة من الستينيات وحتى الآن ، فى الرواية أجراء من التأملات الصوفية العميقة باللغة القديمة ، ولكن صفحات الأب تملو من تأثر اللغة

القديمة ، لكنها من انصح صفحات الرواية ، اننى اجد لأول مرة توظيفا فنيا لفكرة وحدة الوجود يختلف عن النظرة الغربية ، فهنا توظيف واقعى ومماصر وتعبيرى بالمعنى الصحيح للتعبيرية ، ان توجد حالة من القنامة فى الرواية فهذا لا يعنى وقوعها فى الصوفية ، انما هى حالة وجد ، ان الصوفية موقف تغريى ، ولكنى هنا امام لغة صوفية تشرح موقف مجتمع وواقع انا اميشه .

ورد الدكتور عبد المحسن طه بدر .

« ان الهم العام من الثقل والفرادة والكابوسية بحيث لم يكن ممكنا للفنان ان يواجهه مباشرة او من منطلق واقعى ، وعندما حاول الفيطانى ان يواجه الهم العام فى مجموعته القصصية « لكر ما جرى » واجهه مواجهة كاريكاتيرية ، قاسية ، انها محاولة للارتفاع فوقه ، وربما يرتفع فوقه اكثر من اللازم ، بحيث لا يصبح مسئولا عن تفسير المشكلات المطروحة فيه ، والفيطانى لا يملك حلا بالمعنى المفهوم ، ان رؤيته لا تتضمن حلا لا حاليا ولا فى المستقبل القريب والشعور السائد هو شعور بالدهشة والندم ، كيف يمكن ان يقع ما يقع ونحن كما نحن لا نواجه ما يقع . وحتى لو كان هناك فعل منا ، فهو فعل فردى لا يملك حلا ، يمكن ان ترى جدلية الصورة ، لكن

لا تجد جدلية الفعل ، الحالة مقبضة بحيث تبدو اننا كلنا فى موضع الندم والتوهان ، وهذا جزء يمكن ان نحاسب الفيطانى عليه ، ان الوعى الاعمق بعد خروجنا من تسلط الهم العام يمكن ان يؤدى الى تكثيف اعمق وبالتالي الى الفعل .

ثم تحدث محمد شومان ، قال ، ان توضيح الفيطانى بالنسبة للهم العام والخاص يعد مخطا هاما لتقييم العمل ، بالنسبة للغة نجد فى التجليات لغة جديدة مستوحاة من الواقع ومن التراث الصوفى ، تصل بنا الى مستوى لم اقراه فى اللغة العربية ، غير ان العمل به سوداوية ، ربما لتصور جمال ان هناك صراع ابدى ودائم لا حد له ، ثم يحاول جمال تحديد موقفه ، وهذه ظاهرة فى اطار العمل ، ربما كان لك بتأثير الفلسفة الاسلامية .. لكن هذا لا يعنى انه عمل نفيس ، بل ان الرموز واضحة فيه الى درجة قصوى .

وعلى د. عبد المحسن قائلا:

« لقد قال الفيطانى انه يوجد هم عام وهم خاص ، فكل موقف خاص له بعد عام ، لا يوجد شيء اسمه عام وخاص ، من هنا لا يوجد شيء اسمه هم فردى ، فنحن الذين نضع الفلسفة الاسلامية باذرائنا ، انا الان مسئول عن مفهوم الفكر الفلسفى اليوم وليس فكر القدماء . على سبيل

المثال قال قدامة بن جعفر ان الشعر الموزون والمقضى الذى يدل على معنى ، فهل استخدم الطريقة القديمة عندما انقد الشعر القديم ؟ هذا خطأ ، اننى استخدم ادواتى الخاصة ومن حقى جمال كمؤلف مماصر ان يستخدم كل الادوات بما فيها ادوات الفلسفة الاسلامية القديمة والتصوف فى سبيل كشف هذا الواقع بصورة افضل .

ثم تحدث الناقد مدحت الجيار . قال .

« هناك ظاهرتان فى « التجليات » توقعت عندهما ، الاولى هى اللغة الشعرية فى العمل ، المستوحاة من الجو الصوفى ، ولكنها تفلوت فى مستوياتها داخل العمل ، ولكنى اشعر ان هناك قدرا من التعميم فى بعض اجزاء الرواية .

الامر الثانى ، ان الصالم يبدو فى ذهن الكاتب عالم ثابت منذ ان يعى وعيه الكونى الى اللحظة التى يكتب النص فيها ، وليسج لى الدكتور عبد المحسن ان استخدم مصطلح البينية ، ان جمال الفيطانى يمكن ان ندرسه تحت ما يسمى بالبينية التأسيسية لفكرة الروالى ، ان المحصلة الاخيرة للتجليات ان العالم ثابت ، ورد جمال الفيطانى .

فيما يتعلق بفكرة الثبات الثانى لا اراها مطلقا ، ان ما يعطينى هو الغير ، وكل شيء فى صيرورة

دائمة ، في القرآن الكريم نجد  
آيات تعبر بوضوح عن التفسير ،  
كذلك في التراث المصون ، وفي  
الرواية فقرات بكلها تعبر عن  
التفسير والتحول ، لكنني أرى  
أن هناك وحدة التجربة الإنسانية  
مع اختلاف التفاصيل والزمنة ،  
أن انشغالي بالزمن هم أسس  
عندي خاصة في هذه الرواية .  
وقال الدكتور عبد المحسن  
طه بدر .

لني ملاحظة أود أن أقولها ،  
طالما شعرنا أن الكتب بطل

جهدا فيجب أن نبذل بعض الجهد  
في فهمه حتى نوليه حقه ، لقد  
قرأت الرواية منذ شهرين ،  
ولكنني قرأتها مرتين حتى يمكنني  
الحديث عنها في هذه الندوة ،  
للك دهشت من قولك أن فكرة  
اللبات تسيطر على الرواية ،  
وحديثك عن البنية الأساسية  
لأعمال الفيثاني ربما مكنت  
أربعة شهور في البحث ، وربما  
لا أصل إلى ما استهدفته ، أن  
الرواية تتحدث باستمرار عن  
التحول ، عن التفسير ، عن

الزمن ، فكيف يمكن القول  
بالثبات ؟ ، أما بالنسبة للغة .  
فانني عندما أقرأ الرواية أكون  
كأنني في قلب التراث تماما ،  
علما بأن المؤلف عندما يشمر  
أن اللغة قريبة على القارئ  
فانه يحاول أن يعطي تفسيرا ،  
أو توضيحا للتجلى ، وهذا  
يتكرر كثيرا في الرواية مما يفتح  
مخاليق العمل من داخل العمل  
نفسه .

محمد الشحات



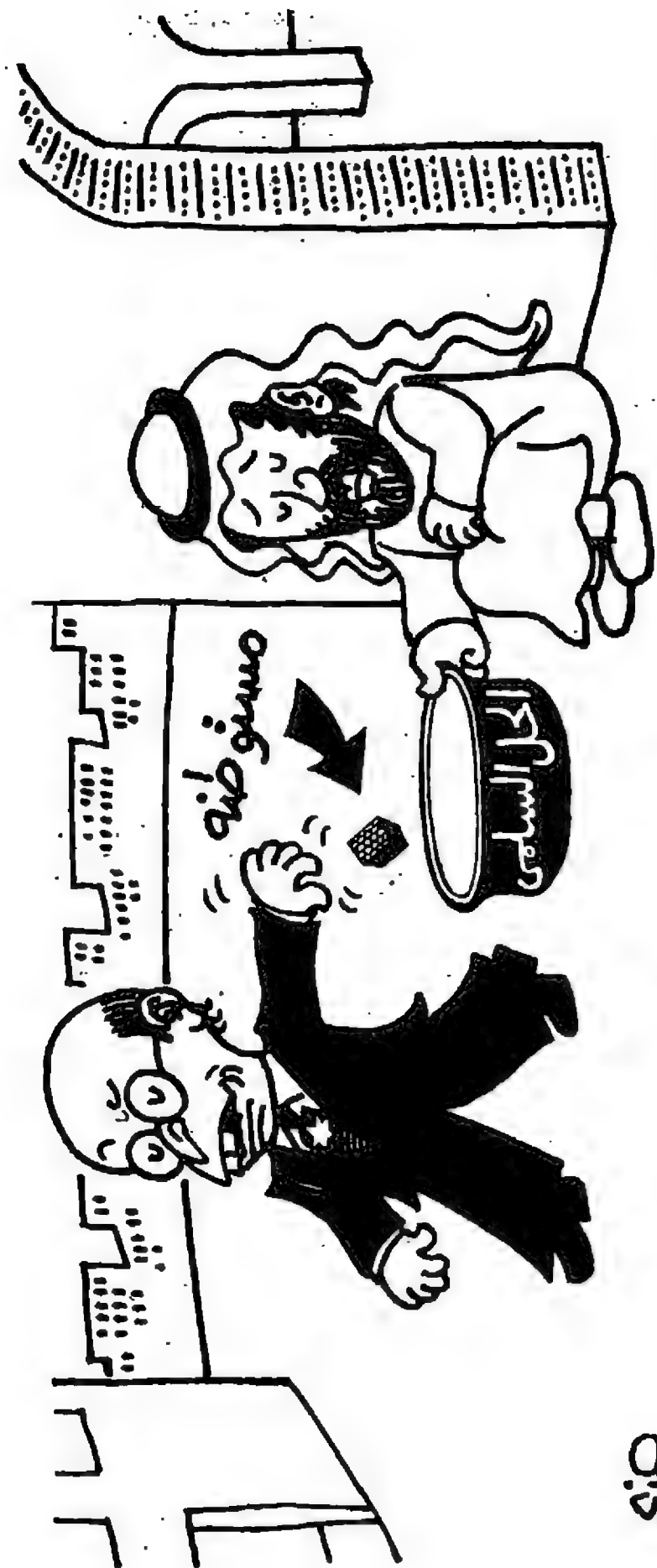
## مع مجازي ..

نحن مع هجاري اسم تكثيف نريد مر المذاق للانقسام  
الحاد بين عالمين ، وهو انقسام يتنامى في الواقع على عكس الادعاء  
الشائع ، كما انه يتنامى في عالمه الفسيع حتى يعمل فيه  
احيانا ، وعبر تلك اللغة المميزة للقسوة وجه للارتداد والقبح .  
وجه اختبره هو جيدا واشهره - كلثما تلقائيا - بالسواد .

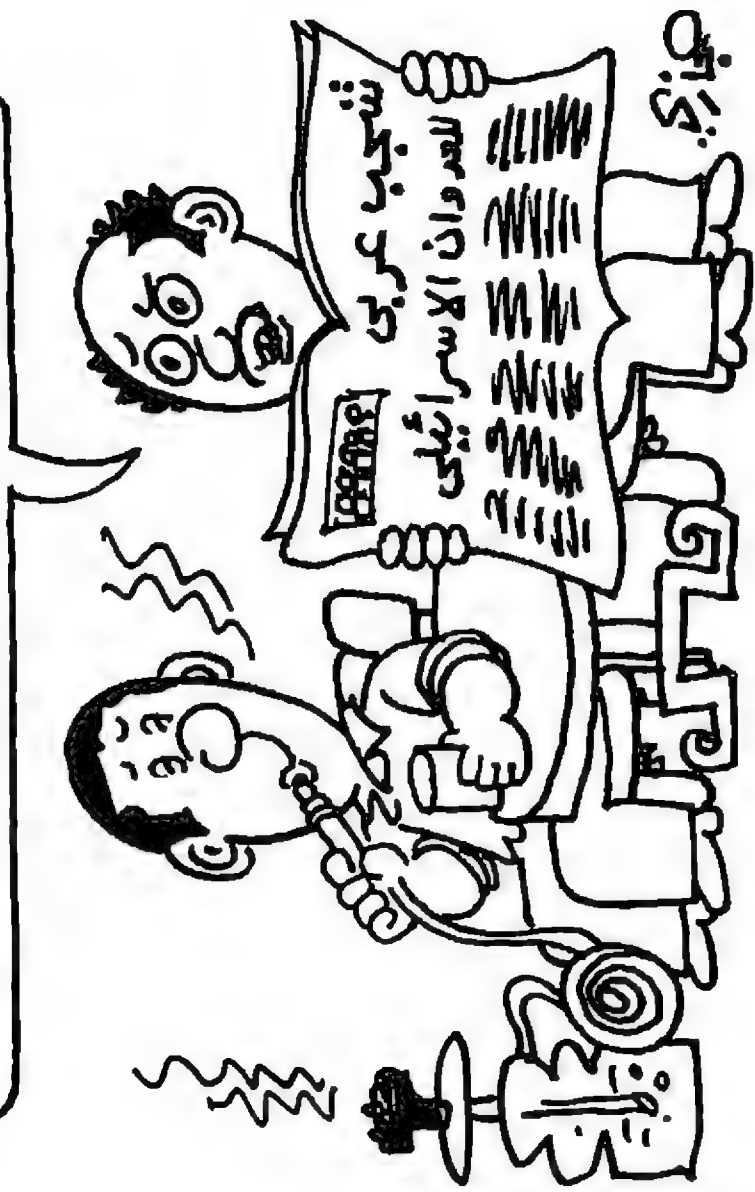
لكن هجاري اعطى قلبه وحرية ريشته للوجه الآخر ..  
فمن اجله يهرج الولد الجميل ، ومن يريق عيون ناسه الحفاه  
غالبا يتجلى المستقبل ، وعلى شسوة حياتهم تفتح وعى الفنان ..  
بل واخذ الوعى يرتقى كلما اوغل في الحب .. الذى يبذله بسخاء  
من اجل هؤلاء الذين يعقون - رغم كل شيء - الاسبواب الضيقة  
للعالم الآتى ..

مقاتلين فلسطينيين ، رجالا ونساء واطفالا ، مصريين في طوابير  
لا تنتهى يتسمون احيانا على مقهى هجاري العتيق .. وهم يطلقون  
في المساحة الفارغة حكمتهم الساخرة التى تنطلق من عنف الانقسام  
وترسد له .

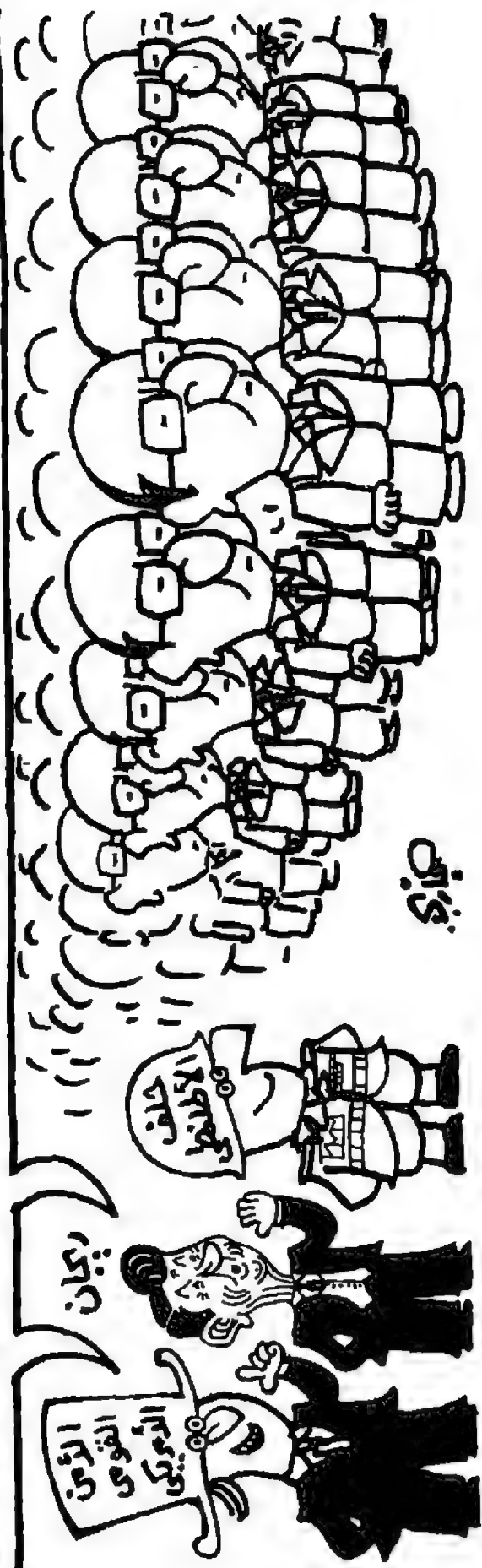
في التكوين النهائى مدى مفتوح ، ومساحة للاكمال هي  
مساحة للخيال .. نعم .. لمشاركنا نحن كمتلقين لعالمه  
.. نعم .. لكنها ايضا مساحة للحرية .. لاعادة التكوين ..  
وفي هذه المساحة بالذات يختلف مجازي ويتميز .. لانه في  
مواجهتها تنتسب خطوطه للحدود الفاصلة .. تلك الحدود  
التي لا تبرىء مسوتها عائلته ، وان كانت تغرقه كثيرا في العموع ..  
وفيما بعد العموع ، تتجلى المساحة من جديد .. فنكون قد  
خطبونا الى الامام .



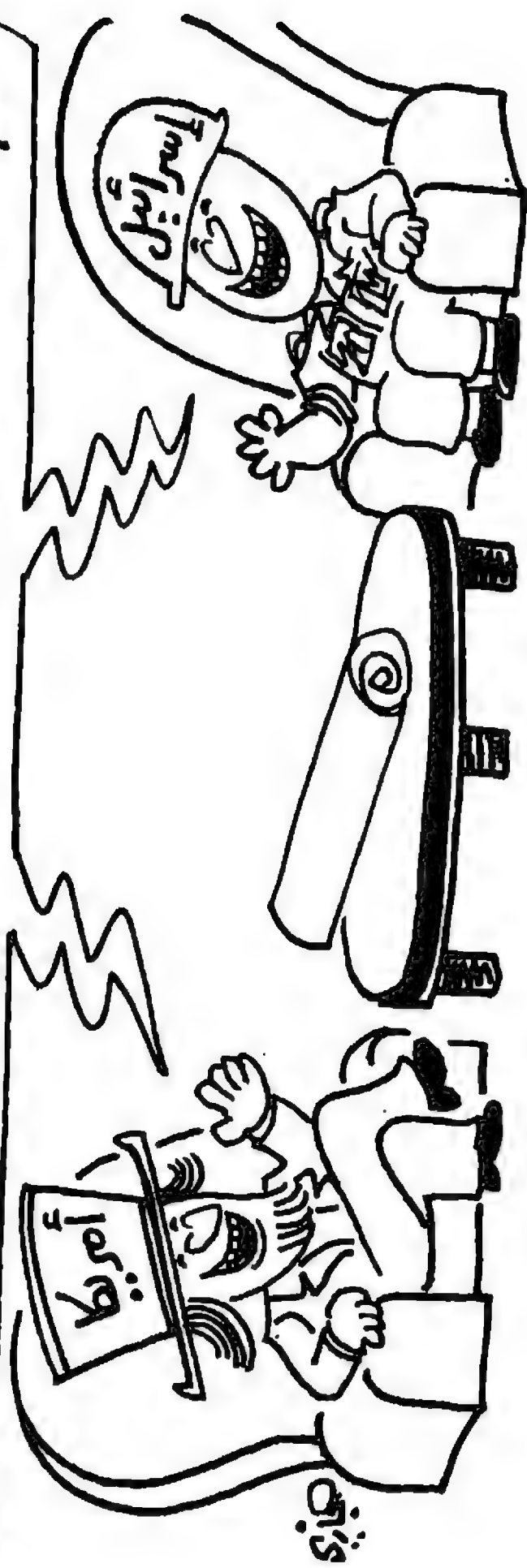
واللّا « الشجيب العربى » ؟ !  
الحنا اسمنا « الشعب العربى »



دي قويات النذل البطيء في الشرق الأوسط ، كل ما إسرائيل تخنل  
أرض عربية أو تقتل كام ألف عربي ، نبعت لهم واحد فيليب حبيب !



أهمل ما جره في عدم الالتفات إلى العرب مش مخازين لنفسهم!





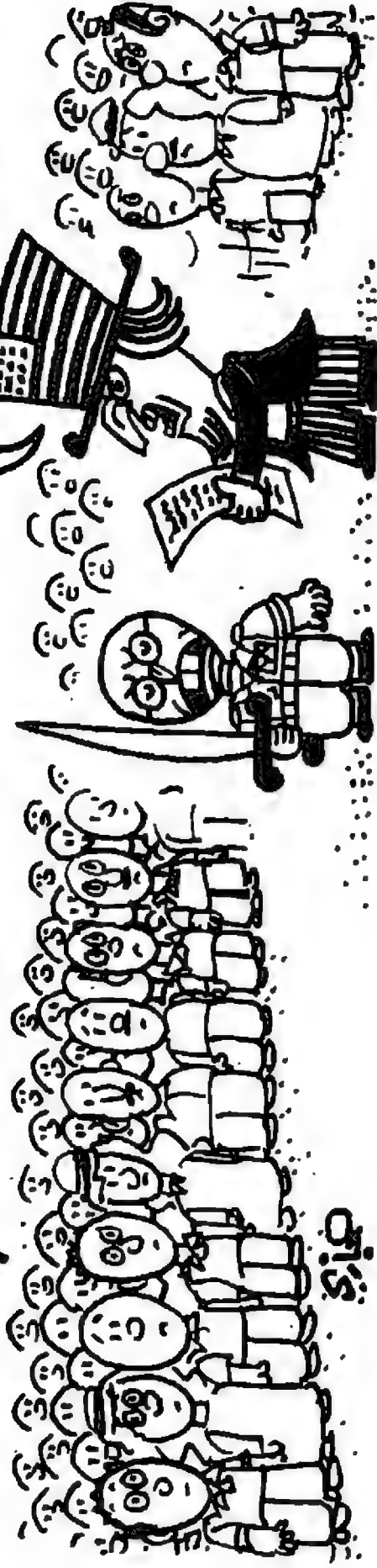
يا بني دي حربي فلسطين بروضه ، لكن سنة ٤٨  
حاربنا بأسلحه فاسده ، ودلوقتى ما حاربنا بناش

٢٠٢٠ / ٢٠٢١

أنى جاوز الظالمون المدى  
فحق الجهاد وحق الفدا ..

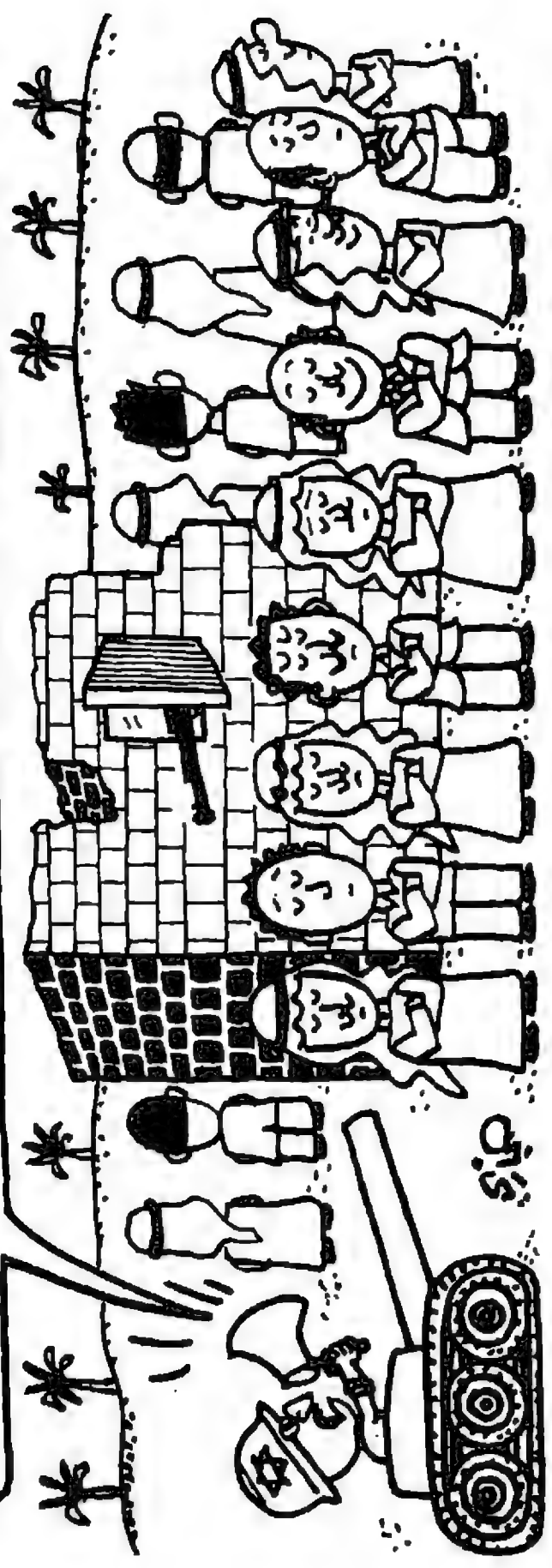
والدول العربية معزومه تفق تنفج على  
تنفيذ الحكم عشان تاخذ عبره وما نقاومش

لما تقرر تنفيذ حكم الاعداء  
في المفاومه الفلسطينيه لايها  
تقاوم الاحتلال الصهيوني





سلام سلاحتك يا عرفات ، المنطقة محاصره من جميع الجهات



## اقرأ في المدة القادمة والأعداد التالية :

\* « الخبز الحامى » .. سيرة لقراءة الفوات المغيبة

د. محمد بـرادة

\* قراءة في شعر المقاومة

د. لطيفة الزيـات

\* الانفصام بين اغنية الاذاعة واغنية الكاسيت

د. السعيد محمد بسوى

\* رؤية جديدة « لمودة الروح »

د. رضوى عائـسـور

\* صورة الثورى المقلوب في اعترافات قناع

د. محمد حافظ نـيـاب

\* عطشى لاء البحر

دراسة لمحمد عبد الوهاب

\* الارادة والقدر .. فى رواية « ليلة المشق والدم »

حـسـين عـيـسـى

قصيدة لعبد الرحمن الأبنودي

\* قصص قصيرة

لحمود السورداني

جار النبي الحلو

سعد حسن

يوسف أبو رية

وأخرون ..

\* وعند من الدراسات والمقالات والابحاث ومتابعات :  
الموسيقا ، السينما ، المسرح ، الفن التشكيلي ،  
الحياة الثقافية والأدبية .

\* \* \*

# كتاب العلم

سلسلة جديدة من الكتب تتصدى لقضايا السياسة  
والفكر والاقتصاد والتاريخ والثقافة وكل فروع المعرفة

يكتبها لك

د. عبد العظيم أنيس	خالد محيى الدين
عبد الففار شكر	لطفى واكد
عبد الهادى ناصف	صلاح عيسى
حسين عبد الرازق	د. ابراهيم سعد الدين
د. محمد احمد خلف اله	ابو سيف يوسف

وعدد كبير من الكتاب والمفكرين

رقم الايداع ١٩٨٣/٦١٧١

مع الباعة  
وفي المكتبات

الكتاب الأول من سلسلة

أبوظبي  
١٩٨٤

كتاب الإحالة

١

مستقبل  
الديمقراطية  
في مصر

خالد محي الدين

- حقيقة ديمقراطية السادات
- أزمة ١٩٨١ • إستفتاءات باطلة
- العيب .. ومعسكرات الاعتقال
- جبهة القوى الوطنية
- مؤامرات وهمية

١٣٠ صفحة

٥٠ قرشاً



Schweppes 1783 - 1983 Bicentenary  
شويبيس ١٧٨٣ - ١٩٨٣ مائتي عام